

قصدي لوفاتر

# في علم الجمال

ترجمة: محمد عيسى تاني

دار البعير العربي

اهداءات ٢٠٠١

١. صلاح راتب

القاهرة

منشورات  
المجمع العربي  
بيروت

# في علم الجمال

لهزي لوفافر

ترجمة: محمد عيتاني



« الفن اسمى درجة من درجات الفرح يستطيع الانسان  
ان يهبها لنفسه »

### كارل ماركس

« لا تؤكّد الموسيقى لذّة الا حين تكون جميع عناصرها  
- التّعَمّ ( الميلوديا ) ، والغناء ، والايّقاء ، - مندمجة  
في نوع من الوحدة المنسجمة والتوافق . اما الانتباه  
الأحادي الجانب الذي يمنح لأحد هذه العناصر على  
حساب عنصر آخر ، فيؤدّي الى تهديم التأثيرات السويّة  
الدقيقة ، المتبادلة بين العناصر المتنوعة .. »

### أ. جيلانوف

« في الادب والفلسفة والموسيقى » صفحة ٨٦



## مقدمة

هذا الكتيب الذي أعِد ليُنشر في مجموعة « مشكلات (١) » لا يهدف الى ان يجعل من الحركة الواقعية الجديدة ، الواقعية الاشتراكية ، مشكلة لا تحل .  
وانما هو ينطلق ، على العكس ، من الواقعية الاشتراكية بوصفها مكسباً ، وحدثاً واقعاً قد اكتسب .

في جميع حقول الفن ، ثمة حقائق جديدة تطالب بصيغ تعبر عنها ، وهي تجد هذه الصيغ التعبيرية : هذا هو الحدث الواقعي المكتسب . وهذه الحقائق الجديدة ، التي اكتسبت أثناء حركة نضالية عملية ، وأثناء معركة اتسعت حتى شملت الصعيد التاريخي والعالمي ، هذه الحقائق الجديدة ( حياة الشعوب ونضالها ، حياة الطبقة التي تدرك حركة الشعوب وتقودها ، وتوجه نضالها الخ... ) تجد التعبير عنها ؛ وهذا التعبير يدخل ، بدوره ، في اطار المعركة الخلاقة التي تبذل حقائق جديدة ، وقد أصبح هذا كله معروفاً اليوم حتى لنستطيع ان نعتبر مسألة اتجاه الفن ، على صعيد النظرية ، مسألة منتهية ، ومفروغاً منها . ان الحركة الواقعية الجديدة تنشأ على نحو عفوي ، ومفكر فيه معاً ( فاحياناً يبلغ درجة معينة من العفوية ، وأحياناً يكتسب صفة الصيغة التي انصب عليها التفكير القاصد المصمم ، وذلك انطلاقاً من المعارف النظرية ) ان هذه الحركة الفنية الواقعية الجديدة تنشأ على اطلال الفن البورجوازي . وهي تنشأ اثر انحلال الفن البورجوازي ، بعد ان استنزف معينه ؛ وتنشأ ابتداء من مسائل يستعصي حلها على الفنان الذي يظل في نطاق اطر البورجوازية المنهارة ، وخصوصاً ابتداء من الحقائق الجديدة .

وتقع على كاهل الفكر الطليعي مهمة هي أن يفرض في المناقشات والمساجلات ، نتائج المبادئ الجديدة ويبين صحتها وصدقها . واذ لم يعد الاتجاه الواقعي مسألة ، فثمة مسألة أخرى في الدرجة الأولى من الأهمية وهي مسألة النماذج les types المواقف النموذجية ، والصيغ النموذجية ، والتعابير ، والأشخاص النموذجيين والآثار والروائع الخ ...

ولكن هذا يدل على أن الواقعية الاشتراكية ما تزال بحاجة إلى التوضيح ، والجلاء ، والتحليل ، والتمثيل . وهي تطرح بعض المسائل على بساط البحث ، ولكن هذا لا يعني أنها بذلك تعود هي أيضاً لتصبح مسألة يُعاذ البحث فيها . وبما أنها تلبي حاجة تاريخية ملحة ، وتنجيب عن مطلب عظيم - هو عفوي وواع في آن واحد - فعلينا أن نزيد ، دون انقطاع ، نصيب الوعي المتضمن في النشاطية الجمالية الجديدة ، كذلك علينا من ناحية ثانية أن نوحّد، ودائماً بشكل أعمق ، بين هذا الوعي القاصد ، وبين الحياة العفوية . فهدف هذا الكتاب هو - إذن - التمهيد لتفكير في الحركة الواقعية الاشتراكية التي تؤخذ بوصفها واقعة ، وبوصفها اتجاهاً يفرض ذاته ويفرض اتجاهه على مقياس النطاق العالمي والتاريخي . والحق أن الواقعية الاشتراكية الجديدة تحملنا على التفكير في الأسس . وهي تغيّر ما كنا نعرفه من أفكار أساسية عن الفن ، تغيرها باغنائها وانمائها وتطويرها . وهي تنظر إلى الماضي ، فتقلب المسائل الجمالية القديمة ، رأساً على عقب ، وكذلك تفعل بتاريخ الفن .

وتفكير كهذا ، في حدث واقعي جديد ، يضع نصب عينيه أن يستخرج منه جميع ما يتضمن من نتائج ، وأن يعود لادراك الأسس، ويرى الماضي في ضوء جديد ، وينبذ الأفكار المنسوخة المتخلفة ، ويتمثل المبادئ الجديدة ، أقول أن تفكيراً كهذا يعرف تقليدياً باسم « التفكير الفلسفي » ونستطيع أن نثبت ، إلى حد معين ،



وجود شبه بين التفكير الفلسفي في العلم ، والتفكير في الفن . « وعلى المادية أن تتخذ وجهاً جديداً كلما جاء اكتشاف مهم جديد يلفت اليه الانظار في العلوم الطبيعية ويترك فيها أثراً راسخاً . » هكذا قال انجلز . ودون أن نخلط بين الفن والمعرفة نقول ان في الفن قسطاً من المعرفة ، وكذلك فثمة معرفة بالفن تغني المعرفة وتثني حقولها . ونستطيع القول ، الى حد معين ، بأن الفكر الفلسفي يجب ان يفعل فعله في مكاسب الفن ، كما يفعل في مكاسب العمل ، وهو بذلك يتقنيها ويغني ذاته ، انطلاقاً منها . وهو يحمل اليها الوضوح الجلي ، ويجد ذاته مُجدداً فيها ، مفتدياً منها . وعلى علم الجمال أن يتخذ وجهاً جديداً ، الآن وقد طرا على الفن اكتشاف يلفت اليه الانظار ويترك في الفن أثراً راسخاً عظيماً : وهو الواقعية الاشتراكية ؛ ولعلها بذلك تحقق ، في الوقت نفسه ، تقدماً حاسماً ، حين تصبح علمية . ومهما يكن من شيء ، بل قبل بلوغنا هذا الحد من الاستنتاج ، نجد المناقشات التي جرت في المدة الاخيرة قد دللت على ان من الواجب اليوم العودة الى درس دعائم الفعالية الجمالية ، بالنسبة الى النظريات القديمة .

ولتحديد وجه المقارنة ، وتوضيحها ، نستطيع مقارنة دور علم الجمال بالنسبة الى الفن ، بالدور الذي تلعبه نظرية المعرفة .

ونظرية المعرفة ، والمنطق ، لا يعنيان شيئاً ، في ذاتهما ، واذا اخذا منعزلين . فاذا اقتطعا من فرع المعرفة الحية ، أصابهما اليَبَس وسقطا في وهدة التجريد الخاوي والتخيطية الوجزة الجوفاء . ولا تستطيع اطلاقاً نظرية المعرفة ولا المنطق ( شكلياً كان أم دياكتيكياً ) أن يحلا محل الملامسة المباشرة والاتصال المباشر بالموضوعات الواقعية ، ولا أن يحلا محل الجهد الهادف الى التقاط المحتوى المحسوس . ولكن نظرية المعرفة تظل ، رغم هذا ، نظرية أساسية جوهرية ، بوصفها طريقة ومنهجاً ودليلَ هداية . فهي توضح التمرس *la pratique* ، وتلقي عليه ضوءاً ساطعاً ،

وترفعه الى مستوى المفاهيم الجلية . وهي توجهه أيضاً ، وليس لها ، في الوقت نفسه من معنى ، الا بواسطة هذا التطبيق العملي . ومن هنا نشأت الحاجة الضرورية الى انتقال مستمر دائم بين المعارف المحسوسة ( العلوم ، مختلف أنواع العلوم أو أقسامها المختلفة ) وبين نظرية المعرفة .

وكذلك فالفكر الفلسفي يستطيع بل يجب عليه أن ينتقل دوماً بين الفن الحي ( بين مختلف أشكال الفن ) وبين نظرية الفن ، أو علم الجمال . فسيكون ، بذلك ، نظرية في الفن ، تأتي بها المادية الديالكتيكية ، كما وجدت ثمة نظرية للمعرفة (١) ويبدو لنا أن من الضروري لقاء بعض الاضواء على هذه النظرية ، بانتظار عرضها الكامل في ما بعد .

ان الواقعية الجديدة أحرزت ، وفي فرنسا بخاصة ، سلسلة من الانتصارات ذات الطبيعة المزدوجة . فهي تعني ، بوصفها انتصارات سلبية ، نضوب معين الفن الذي يعبر ( بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، خفية أو سافرة ) عن انهيار البورجوازية ، وهذا النضوب في المعين ، يتضح حتى لأبسط الناس . ففي جميع الحقول ، يترجئ هذا الفن بين العنصر المرّضي السقيم ، وبين التجريد المجفف الذي زايله الرواء ، هذا اذا لم يقتصر اهتمام الفن البورجوازي على رواية أقاصيص تافهة ...

أما بوصفها أيضاً انتصارات ايجابية ، فهذا يعني أن آثار المدرسة الجديدة « تقطع شوطاً بعيداً في تقديمها نحو التقاط المحتوى وكذلك في صياغة الشكل . ورغم أن هذه الانتصارات ما زالت ناقصة ، فانها فرضت تأثيراً عملياً قلب الفن من أعماقه ، وأحالت

---

(١) ونجيب فوراً عن بعض الانتقادات فنقول : ان يكون ثمة « فن ماركسي » وانما « نظرية ماركسية في الفن » وهذه مسألة أوضحت منذ عشرين عاماً .

كثيراً من الترقيات ، والمتطلبات ، والميول التي كانت مبهمة مشوشة الى عناصر واعية .

لقد ازفت الساعة - اذن - التي نبين فيها ان بوسعنا السمو من العناصر المكتسبة ، الى المبادئ والاسس ، ورسم خطوط أولية كبرى ، للنظرية .

ان الصورة الموجزة التي اضعها بين يدي القارئ في الصفحات التالية تستعيد مقالات نشرتها في صحيفة « فنون فرنسا Arts de France » (١٩٤٨-١٩٤٩) بعد ان اخذت بعين الاعتبار الملاحظات التي استشارتها تلك المقالات . وهذه الصورة انشرها اليوم لتستثير هي أيضاً المناقشات والتوضيحات التي سوف يرد ذكرها في « بحث عن علم الجمال » يأتي في حينه .



## الفصل الاول

# حيث اخفق علم الجمال

نستطيع المناقشة في امكان وَضْع نظرية جمالية عامة ، وفي فائدة هذه النظرية وجدواها : ولكن ثمة واقعاً يبدو أننا لا نستطيع انكاره وهو ان المحاولات لوضع نظرية كهذه يجب ان نبحت عنها ، في ما يختص بالماضي ، عند الفلاسفة ، والكتاب ، وليس ذلك لان الفنانين لم يخلفوا تعريفات مهمة ، وعدداً كبيراً من الملاحظات النفاذة المجدية التي تلقي ضوءاً على آثارهم الشخصية او على عصورهم : ولكن هؤلاء نادراً ما سموا الى المستوى النظري (١) فلراسة الفلسفات السالفة ، وما تتضمن من وجهات نظر في الفن ، تظل محتفظة - اذن - باهمية كبرى ؛ غير ان مجرد كون الفلاسفة قد استأثروا ، الى حد ما ، بعلم الجمال وحكروه ، فيجب ان نتوقع هنا سلسلة من الهزائم وحالات الاخفاق . وهؤلاء الفلاسفة لم يكونوا فنانين ، اذا استثنينا ديدرو وافلاطون . وكانوا ، بوصفهم علماء في الجمال ، يصدرون احكامهم على مجال نشاطية هم خارجيون عنها بل غريباء ، وكذلك كانوا بوصفهم فلاسفة ، يقولون كلمتهم في الحياة وفي الناس وفي العالم ، رغم انهم يظلون - جزئياً - خارج هذه كلها . ان النظريات الجمالية متعلقة « بالمذاهب » كما يقولون فيجب ان نتوقع - اذن - ان تكون آراء الفلاسفة في الفن متناسبة مع اخطائهم المنظومة في « مذاهب » ومع الإخطاء المنسوبة ، بخاصة ، عن الجهد الذي يبذله الفلاسفة لنظم مذاهبهم

---

(١) وثمة البعض ممن يعتمدون بين أعظم الفنانين قديماً لنا بعض التوجيهات او بعض الاحكام التي تتناول الفن ، من ناحية علمية مثلاً : غوته الذي يقول : « اي شيء أكثر أهمية من الموضوعات ، وما علم الجمال كله من دونها ؟ » ( غوته - احاديث مع اكرمان - غاليليو ص ٤٠ )

à la systématisation . لقد كانت النظريات في الفن كلها ، على نحو حتمي ، غيبية ، ميتافيزيقية ، ومثالية يعني مشغوفة .

ان كل منظومة مذهبية tout système ، سرعان ما انفجرت ، وتحطمت ، لأنها منظومة مذهبية ، وفقدت وحدتها . ولذا فمن أصعب الامور علينا اعادة تركيبها وانشاؤها ثانية . لماذا ؟ لانها كانت تقيم دعائمها على التجريدات : كانت تقيم دعائمها على موقف انسان معين وعلى المفاهيم المحدودة لعصر وطبقة ، ولأنها كانت توسع هذه المفاهيم المحدودة ، وفق مشيئتها دون ان تعي حدود هذه المفاهيم ، فتجعلها شاملة للعالم اجمع . فكل نظرية جمالية كانت تعكس - اذن - صورة عن حدود المذهب وضيق آفاقه . ومن جهة ثانية تتجذرت المذاهب اجزاء مبعثرة ، ومنذ ذلك الحين عاشت تلك الاجزاء حياة خاصة بها ، او ماتت موتها المنعزل ؛ ويمكن ان يكون لآراء الفيلسوف الجمالية ، وهي احد اجزاء مذهبه ، تاريخها وتأثيرها التميزان المنعزلان عن تاريخ المذهب واثره . ولناخذ الفلسفة الافلاطونية مثلا ؛ لقد كان لآراء افلاطون في الجمال تأثير عظيم ، وما يزال . لقد أثرت جماليته من طريق مباشر ، او غير مباشر ، في معظم المدارس والفنانين ، وفي جميع الحقول والاتجاهات .

لقد اطلق افلاطون فكرة الجمال : الجمال الخالد والمطلق .

وكان يرى ان الاشياء أو الكائنات تكون « جميلة » لأن فيها انعكاساً للصورة العليا l'Idée ، للمثل الاعلى ، للجمال المثالي . فللفن ، في نظر افلاطون ، هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمي la Beauté الذي نلمحه لمحا ، والابداع داخل نطاق هذا الجمال الاسمي .

ولكي نجد ، ثانية ، المعنى الأصلي ، في العصر الاغريقي ، لهذه النظرية ، ولاعادة انشائها في اطار الغيبية الافلاطونية ، يتحتم علينا وضع مؤلف ضخيم . ومن يضمن ان لا يكون هذا الجهد « العلمي »

الشامل الشاق جهداً ضائعاً ، لا طائل وراءه ؟ فنحن نستطيع  
— اذن — الاكتفاء بما بقي ، عبّر القرون ، من افلاطون والفلسفة  
الافلاطونية ، وبما احتفظ به الرجال الذين شغلوا بالفن والجمال ؛  
ولكن عمل الاحياء والانشاء الجديد هنا أيضاً سوف يكون  
منستصعباً باهظاً ، ذلك لان اثر الفلسفة الافلاطونية كان مزدوجاً .  
فمن جهة اذكت الافلاطونية عقريات الفنانين والمصورين والشعراء  
ووجهت نشاطاتهم ( وهؤلاء كثيراً ما وضعوا آمالهم واشواقهم  
الخاصة ، تحت شعار الجمال الاسمى ) والافلاطونية قدمت  
موضوعات كثيرة ، وبراكين تبرر « المثل الاعلى » لعصور متعددة .  
وفي الوقت نفسه نجد الافلاطونية في اصول اسخف التفاهات  
واهزل الخطب البلاغية التي ابتلي بها علم الجمال (١) .

وكان من الضروري انتظار القرن التاسع عشر لزعزعة هذا  
الصنم ، هذا الوثن *ce fétiche* ، هذا التمثال البارد الذي يتراس  
جلسات المجامع العلمية ؛ وهو ما يزال يحيا الى الآن ، بشكل  
منهار منحط ، ولكن خطر ، في نظرية « الفن للفن » !...

في القرن التاسع عشر قام الفنانون والكتاب يطالبون بحقوقهم  
في وصف « الاشياء القبيحة والتعبير عنها » وعندئذ هجا رامبو  
الجمال !... وقد ذهبوا بعيداً في هذا الاتجاه واشتطوا في ذهابهم  
حتى اننا نستطيع اليوم التساؤل : ألم يحسن الوقت لرد بعض  
القيمة الى الجمال ، بمعنى نسبي (غير مطلق) ذلك لان الانسان

---

(١) وهذه بعض الاقوال التي وردت على لسان عالم الجمال « وينكلمان »  
( القرن الثامن عشر ) وهو احد نظريي الجمالية الافريقية : « الجمال الاسمى هو  
ذكرى الكمال الاسمى ... والسكون هو الموقف الاكثر ملامة للجمال . الجمال  
كالمه الصافية المستفاة من عين صافية ، وهي تكون مسالحة للشرب كلما كانت  
خالية من اللحم ! ... »

الجديد يتمتع بقدرة عظمى ، ووعي كبير ، يسمحان لنا بمواجهة التعبير عن ازدهار الانسان ، يعني بعث **الجمال الانساني** مجدداً ؛ وليس ثمة أدنى علاقة للافلاطونية بهذه الجمالية الجديدة . وكذلك خضعت الافلاطونية لهجمات النقد التاريخي ؛ اذ انشا المؤرخون يكشفون الصفة النسبية للجمال . لقد كان لكل عصر ، ولكل مدينة فكرتهما الخاصة عن الجمال ؛ والماركسيون قدموا لهذا النقد قاعدة راسخة وكينة ومعنى مادياً محسوساً ، فكل طبقة ، وكل شعب ، وكل أمة ، وفقاً للشروط الملائمة لتعبيره الفني ، صاغ فكرته عن الجمال . لقد اجاد بليخانوف في اثبات الصفة التاريخية العابرة للجمال الخالص . ( راجع خصوصاً « الفن والحياة الاجتماعية » ص ١٠٩ في موضوع فينوس دي ميلو ) .

ومنذ البدء ، تأسست نظرية الجمال على المفارقات . « ان المساحات والاجسام التي تحددها المسطرة والبركار ليست جميلة فقط في علاقاتها مع اجسام أخرى ، انهما جميلة في ذاتها ، وهي تولد فينا بهجة خاصة » . ( قول لافلاطون أورده على لسان فيلاب ) .

وبذهي ان افلاطون ، في هذا النص المشهور ، قد خلط بين شيئين ؛ بين فعاليتين او درجتين متباينتين مع درجات النشاط « الذهني الروحي » : الاهتمام الذهني المحض بالصور الهندسية — والانفعال أمام « واقع » جميل أو أثر « جميل » . وهو وهم كان محتوماً على افلاطون نظراً لما كانت عليه الفلسفة الافلاطونية والايديولوجية الافلاطونية من مثالية الخ.. الخ..

لقد أساء افلاطون حين خلط بين الفن والمعرفة ، فربط ، بشكل يسيء الى حقيقة الامر الواقعي ، بين الانفعال ، وهو الشعور الجمالي الخالص ، وبين المهم l'intéressant ، على صعيد الذكاء والعقل . فهو — اذن — أساء تقدير الجانب الحساس والمؤثر في

روائع الفن لمصلحة الجانب الذهني الايديولوجي ، المجرد (١) .

ان هذا الخلط بين العنصرين ، وهذه الاساءة في التقدير ، أسهما ، من بعد ، في القاء ستر من الظلام على علم الجمال . ورغم ذلك احتفظت آراء افلاطون في الفن ببعض الجوانب الحية المختصة . لقد ألح افلاطون في بيان ما للفن من أهمية مدنية سياسية ؛ ان روائع الآثار الفنية بوصفها آثاراً جميلة ، يعترف بها الجميع ، تتيح تكوين الحساسية عند كل انسان ، وتتيح ضبط أعضاء متحد سياسي واحد ، في سر مشترك صحيح . ولا يمكن أن نحكم على اثر فني تبعاً لقوانين الاخلاق والحق ؛ ورغم ذلك ليس الاثر الفني غريباً عن هذه القوانين ، بسبب واقع ، هو أن الفن يتدخل في الحياة الاجتماعية والسياسية ، وبوصفه حدثاً اجتماعياً . ان حسن استخدام الفن يتيح لنا أن نحقق انسجاماً بين العادات ( عادات الحساسية ، والتمرس العملي ) وبين العقل ، وهو انسجام ضروري لحياة المواطن وسعادته ، وفي هذا المعنى يستطيع الفنانون ، بل يجب عليهم أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورفي « ( فيدون - ٧٧ ) . وبالفناء والرقص يخضع البشر للعقل غريزة حيوانية : الحاجة لانفاق طاقاتهم والتعبير عن بهجتهم بالحياة .

(١) وهنا لا بد من التساؤل : هل أحالت المدرسة التكميلية le cubisme المكان المجرد ذا الأبعاد dimensions الثلاثة الهندسية ، هل أحالته محسوساً أو أنها أحالت المحسوس مجرداً ، فهي تنسب - إذن - إلى الجمالية الانلاطونية ، في شروط تلوينية ( شروط الطبقة conditions de classe ) أفضت إلى نوع من التطرف في النزعة الإلهنية تمت بـ «الحديث» ولكن لعل المدرسة التكميلية يجب أن تتميز عن سواها بتعاضد هذين الظهريين وهذين التعبيرين في داخلها وتصرفهما . فالمدرسة التكميلية رفعت المحسوس إلى درجة الذهني ورفعت المجرد إلى درجة المحسوس ، في آن واحد ، وعلى نحو متناقض مع ذاته (بمعنى غير مستقر) ان مدرسة التصوير المسماة (تجريدية) ( وهي منبثقة عن الحركة التكميلية) وهي التي تخضع الألوان والخطوط والأشكال لضرب من السيمياء الذهنية الفكرية التي تتخذ بدورها معنى متعالياً transcendant ، فيمكن أن تُعتبر شكلاً حديثاً من أشكال الضلال التالي الانلاطوني .



ان الايقاع والوزن يندخلان على الحاجة الحيوية نظاما انسانيا ، اسمى من القوانين البيولوجية ، وهكذا تكون الاغاني والرقصات وسائل لتدعيم الجماعة الانسانية والمحافظة على وجودها . و«سلسلة تصل بعضنا ببعض» ( راجع «القوانين» الجزء الاول - ص ٦٤١ ب ٦٦٠ ) والفنون الجميلة التي قد تستخدم استخداما حسنا او سيئا ، يجب - اذن - ان تكون تابعة لتوجيه سياسي . والفنانون اذا تركوا وانفسهم فانهم يسقطون في وهدة التشويش والاضطراب ( والشعراء والموسيقيون منهم بخاصة ) وكذلك شأن آثامهم . فالتربية ، وتكوين المواطن يجب ان يتضافرا مع الثقافة الجمالية . وليس ثمة نظرية تقول « بالفن للفن » عند افلاطون ، رغم ان ابحاثه الميتافيزيقية التي خص بها نظرية الجمال هي الاصل والبرر اللذان حولا الفن الى فعالية مطلقة غريبة عن الحياة التمرسية العملية والاجتماعية . ( راجع « روبين » - افلاطون ص ٣٠٦ )

وهكذا ، وبتناقض غريب ، نرى هذا الميتافيزيقي ، اول واضح لنظرية الجمال المطلق ، افلاطون ، كان هو اول نصير لـ « فن واقعي موجه » توجيها اجتماعيا « حسب تعبير جدانوف . والذين هاجموا هذا المفهوم بعنف وقسوة برهنوا عن جهل حين راوا فيه تجديدا مفاجئا وبدعة غريبة وطفرة فظة . فمنذ مطلع الابحاث الفلسفية كان افلاطون يعرف ان لكل فن وجها سياسيا . لقد عرّف ما للجمال من وظائف اجتماعية وسياسية ، وهذا المثل يدلنا على مبلغ الصعوبة التي يجدها الانسان الذي يريد ان يصدر حكما على «مذهب» فلسفي بجوانبه المتعددة ، والمتناقضة في ما بينها احيانا .

اما في ما يختص بالجمال الاغريقي فان الفحص النقدي لاهم نظري من نظريته ( يعني افلاطون ) يكفي لحل القضية . وكثيرا

ما اهتم ماركس وانجلز بالجمال الاغريقي ؛ ولنا عودة الى هذا الموضوع في الصفحات التالية (١) .

ويمكن أن يُعد ديدرو مبدعاً لعلم الجمال الحديث . فتخطياته للتفاصيل ، وكتابه المعروفة باسم « الصالونات » ، وكتابه في موضوع التصوير ، ونقده الشامل للنزعة الجمعية *académisme* ، ما تزال محتفظة كلها بقيمة كبرى . وقد أسس ديدرو نظريته على تجربته بوصفه أديباً كاتباً ، وعلى دراساته بوصفه ناقداً للفن . على أن اخفاق هذه النظرية لا يخلو من مغزى ودلالة .

فديدرو طرح قضايا ولم يستطع حلها ، ولاحظ الفرق بين الأثر الفني ، وبين الحقيقة الواقعية المباشرة ، فهو قد فهم - اذن - أن الأثر الفني بسبب انبثاقه من الواقع ، عبّر عملية صياغة فنية ،

كانت العلاقة بينه وبين الواقع المعطى ( المباشر ) تطرح سلسلة من المسائل والقضايا ؛ وهو لم يأخذ برأي افلاطون القائل بأن هذا الفرق يمكن أن يُفسّر باختلاف بين الجمال المطلق الاسمي *la Beauté absol* وقبح الأشياء ؛ ونظراً لكثرة الاشكال الفنية والصيغ التي ظهرت في أوروبا وتلاشت ، فقد كان من الصعب أن يناصر كاتب عبقرى مثل ديدرو هذه النظرية في القرن الثامن عشر .

على أن هذه الفروق بين الاشكال والصيغ كانت هي نفسها تطرح القضية . ونقول بتعابير سطحية « حديثة » ان اللوحة الفنية - مثلاً - تختلف عن الصورة الفوتوغرافية . وكل انسان يعرف

---

(١) نصوص لماركس وانجلز عن المهود القديمة (الافريقية والرومانية) مجموعة في كتاب *Marx-Engels über Kunst literatur* جمعها ميخائيل ليفشيتز وقدم لها فريتز اربانبيك ، برلين ، فلاج برونو هنتشل اوند سوهن ١٩٢٩ ص ١٥١ الى ١٥٦ وايضاً ص ١٠٧ من فن الامة *Tragédie* الخ ...

هذا . ( اذا سلمنا بأن الصورة الفوتوغرافية يمكن أن يكون لها قيمة « فنية » ، مما يفترض أن ثمة صوراً عديدة فوتوغرافية ممكنة ، وأن الصورة الفوتوغرافية تختلف باختلاف المصور ! ) أقول كل انسان يعرف بأن للأثر الفني ( لوحة كان أم رواية ) موضوعاً ، ولكل فنان طريقة في معالجة هذا الموضوع . فماذا يفعل اذن ؟ وكيف يتصرف ؟ وكيف يتم له الانتقال من الاشياء المعطاة الى الموضوع ، ومنه الى الأثر الفني ؟ ايكون ذلك بمحاكاة الطبيعة ؟ أم بالخضوع للموضوع ؟ أم بتغييره وتطويره ؟ ( وبتعابير « حديثة » - كما يزعمون - نقول « بتحويل » صورة الشيء ؟ ) أم يكون ذلك ، أخيراً ، بالنفوذ الى أعماق الواقع الحقيقي الأكثر عمقاً ، والأكثر جوهرية من المباشر ؟ أم يكون ذلك بالتوسيع والتجسيم والتعميق ، وخلق النماذج ؟

لم يستطع ديدرو جلاء هذه القضية .

فأحياناً كان يرى أن الأثر الفني هو نتيجة لتبديل ذهني يطرأ على الموضوع . فالفنان التقط بذلكه بعض العلاقات والنسب ، وأثبتها على القماش أو على القرطاس . وأحياناً كان يرى العكس ، ويعتقد بأن الفنان يخضع للواقع أكثر من خضوع أي انسان ، يعني يخضع للمعطيات المباشرة المحسوسة التي تأتيه بها الحياة . فهو يلتقط الطبيعة ويحاكيها أروع محاكاة . فديدرو يترجّح - اذن - بين النزعة الشكلية le formalisme ( وهي التعبير عن العلاقات المجردة بين الاشياء ) ، وبين النزعة الطبيعية Naturalisme ( وهي التعبير عن الواقع الحقيقي المباشر ) مع احساسه الحدسي الذي يتنبأ بالواقعية (وهي التعبير عن الجوهري) .

ومن جهة ثانية لم يكن ديدرو يستطيع أن يترك النسبية التاريخية ويفهم أن الكائنات الواقعية المعبر عنها من خلال الاذواق، والميول ، والحساسيات ، وافكار كل عصر ( كل طبقة ) هي نفسها واقعية ، تاريخياً . فقد وجد نفسه ازاء حتميتين لا ثالثة لهما : اما نسخ صورة عن الشيء ، نسخاً يدنو من الكمال ما أمكن ، واما التعبير عن الموضوع تعبيراً فردياً ( ذاتياً ) يعني تجريبياً . ان الفرق بين النقل عن الطبيعة المعطاة المباشرة ( وهذا ما تقول به المدرسة الطبيعية Naturalisme ) وبين المدرسة الواقعية ، لم يكن قد اتضح بعد .

ولأن ديدرو كان يفكر، تبعاً لافكار زمنه وطبقته، وما كان يستطيع الا ذلك (وطبقته هي البورجوازية الصاعدة) أقول لهذه الاسباب ما كان لديدرو أن يترك بعض القضايا ، وما كان بوسعه أن يجد لها حلا . وفي الزمن الذي تلا ديدرو طرحت هذه القضايا غير المحولة على نحو يجعلها غير ممكنة الحل : فقد كان البحث يدور عن علاقات العنصر الواقعي « المثالي » الخالد في الفن . وهذه مسألة لا حل لها : فما أن نقر بوجود عنصر مثالي خالص ، في الفن ، الا ونكون قد وضعنا المسألة خارج نطاق الواقع . فنحن بذلك نكون قد اقررنا على نحو غامض ، أم واضح ، بميتافيزيقية معينة ، وبرواسب مثالية باقية من الفلسفة الافلاطونية . ومنذ تلك اللحظة يصبح من العبث البحث عن علاقة هذا العنصر المثالي بالواقع ، الا اذا فهمنا تاريخياً واجتماعياً الناس الذين كانوا يؤمنون ( أو ما زالوا يؤمنون ) بتلك المثالية . وهذا ما يطور المسألة المطروحة ويغير وجهتها ! ..

وعلى الرغم من هذا الاخفاق المحتوم ، يظل ديدرو في نظرنا

المبدع البقري لنقد الفن وعلم الجمال ، ومعلماً عظيماً من معلمي  
المدرسة الواقعية النهجية classique والنقدية (١) critique

وفي سلسلة كبار النظريين الجماليين ، بعد ديلرو ، يجيء  
«كانت». غير ان وجهة علم الجمال، من ديلرو الى «كانت» كانت قد  
تغيرت جذرياً. فان المقابلة بين الواقع وبين الأثر الذي يمثلته أصبحت  
مقابلة ( ان لم نقل تقابلاً ) بين المحتوى le contenu وبين الشكل  
la forme . وفي رأي كانت ان الشكل يتغلب . فهو الذي يحدد  
الأثر الفني ويعينه . وللأثر الفني وحدة ، وطبيعة نهائية داخلية ،  
وهي تؤلف كلاً واحداً ؛ وهذه الخاصة تميزها عن كل شيء آخر .  
وتستثمر الانفعال الجمالي . وهذه الخاصة مستقلة ولا شك ، عن  
المحتوى ، «عن الحسوس» ، هكذا يقول «كانت» . واكثر من هذا  
أيضاً ، نرى ان هذه الخاصة ، تبدو في حالتها الصافية الخالصة حين

---

(١) راجع في موضوع الواقعية النهجية الكلاسيكية رسالة انجلز الى  
ميناكوتسكي (٢٦ نوفمبر ١٨٥٨) ففيها يشيد انجلز مع بعض التحفظات ، بالمؤلفات  
التي اشادت اليها مراسلته « في هذه المؤلفات اجد جهداً رائعاً لرسم الشخصيات  
والطباع واعطاء كل شخص منها طابعه الفردي : فكل شخص فيها النموذج نستطيع  
ان نشير اليه فنقول « هوذا . . . » كما كان يمر هيجل الشيخ . وهذا حسن .  
فانا لست اطلاقاً خصماً للمدرسة الشعرية المنحيزة « ذات الميل او الاتجاه  
الميل : poésie & tendance » وانجلز يورد امثلة عن الآثار ذات الاتجاه او  
الميل : فيذكر ماسي اخيل ، وملاهي ارستوفان ، ومؤلفات دانتى ، ومرتانتس ،  
والروايات الروسية الحديثة المعاصرة له .

وانجلز يعين - اذن - خصائص المدرسة الواقعية بشيئين : خلق التماذج  
typification والميل او الاتجاه tendance ، يعني الالتقاط الواعي لاتجه  
الواقعية ، والميل في اعماق جوهر الحقيقة الواقعية .

وفي موضوع الحركة الواقعية النهجية والنقدية ، ( قوته ، بلواك ) راجع  
نصوص ملركس وانجلز في مجموعة ليفشيتز صفحة ٢١٤ الى ٢٢١ . لاحظ خصوصاً  
المقالات عن ديكنز ، تاكيري وشفلرولت بروننتي ص ٢٢١ . ومن ديلرو ص ١٨٥  
( رسالة ملركس الى انجلز في ١٥ نيسان ١٨٦٦ تعليقاً على هيجل ، في موضوع  
ديلرو ) . ولم يكن انجلز قد طرح بعد مسألة الادب الحزبي ( راجع ريفاي - الادب  
والديموقراطية الشعبية ص ١٩ نشر مجلة ودار النقد الجديد Editions de la  
Nouvelle critique 1960

يتلاشى المحتوى ويزول ، كما يحدث في الفن الزخرفي الصرف .  
والنقوش arabesques ، والنهائى الفصنية rinceaux والنقش  
المخروطي volute . وبهذه التعريفات اعطى «كانت» علم الجمال  
الشكلي ( او جمالية المدرسة الشكلية ) يعني علم الجمال عند  
البورجوازية (١) .

وقد لفت «كانت» الانتباه الى خاصة واقعية في كل اثر فني :  
وحدة اللهجة ton أو الأسلوب ، و«التناسق والانسجام» كما قيل  
في الماضي . ثم فصل هذه الخاصة بحملها غيبياً الى المطلق ،  
فليس للأثر الفني، في نظر «كانت» من معنى ولا من غاية الا في ذاته .  
ويترب على هذا ان الاثر الفني عمل لفعالية انسانية ، لنشاطية  
انسانية ( فردية ) تتخذ ذاتها غاية في ذاتها . غير ان نشاطية الفرد  
التي تعتبر ذاتها غاية ، اتما هي لهو وعبث . ان لهو التصور الحر ،  
والذكاء الذي ينتج عنه الابداع الفني أو الاثر المبتدع ليس له غير  
معنى ذاتي . ولأن جميع الافراد الواعين ، المتمتعين بهذه الممكنات ،

---

(١) نجد الشكلية الكانتية نائية في الاخلاق وفي نظرية المعرفة ، فهي  
ذات اصل ومفرد مميّزين . ففي اللحظة التي كانت فيها البورجوازية صاعدة الى  
السيطرة والحكم ، يبدو المجتمع وكأنه مجموع ارادات حرة ، مترابطة بمقود حرة  
( العقد الاجتماعي - روسو ) ، وعقد العمل «الحر» ) وتتحدد العلاقات الاجتماعية  
اذن ، في نظر الايديولوجيين بهذا الشكل القفصالي الفكري . اما فيما يختص بالعلم  
والطبيعي منه بخاصة ، فيتحدد ايضا ، في غالبته بالشكل الرياضي للقوانين  
( قوانين نيوتن ) .

- ان القضية الجمالية تطرح عند كانت بطريقة شكلية محض . فهو يتساءل  
كيف يكون حكم « اللوق » ، هذا الحكم ذو القيمة الجمالية ، والذي يصل شيئاً  
موضوعاً بتقدير او تقويم ، كيف يكون هذا الحكم ممكناً . هكذا يتساءل كانت ،  
ويتساءل ايضا كيف يكون هذا الحكم شاملاً علماً وضرورياً لازم الوجود ، يعني  
سبقاً للتجربة priori . وهكذا ترى القضية مطروحة بتساير مجردة  
وذاتية . يبدو الحس الجمالي حساً قائماً بنفسه يستمد قيمته من ذاته وحدها  
فهو في نظر كانت ، منفصل تماماً عن المعرفة وعن لغة القول Pagrément  
والمنفعة والاعتماد والفائدة . « يجب ان لا نهتم بوجود الشيء » هكذا يقول كانت .  
( نقد عملية المحاكمة الفكرية - ترجمة بلرني صفحة ٤ - ١٣ - ١٩ )

يستطيعون ان يلعبوا تلك اللعبة الحرة ، لهذا ولهذا فقط ، يمكن ان يعجب الجمال الجميع وبصورة مباشرة ( دون حاجة الى المدرك كما يقول كانت الذي كان له الفضل في هذه الناحية بالممايزة بين الفن والمعرفة ) . راجع في هذه النقطة استاخوف ، في الطابع النوعي الخاص للفن ( مجلة النقد الجديد عدد ٣١ ص ٥٥ ) .

فهذا الفيلسوف كانت يرفض اذن ، النظرية الافلاطونية القائلة بجمال في ذاته ، يفرض ذاته على مبدي الآثار الفنية كما يفرضها على المتذوقين ، ورغم هذا ، يظل كانت في الصعيد نفسه وفي المستوى نفسه يعني خارج التاريخ . فالجمال يحتفظ في نظره بالخصائص الافلاطونية . فهو شامل ، كوني ، محتوم وضروري ، وهذه الخصائص لها دعائمها في شكل الآثار الفنية الصافي المحض ، وفي الممارسة الخالصة لنشاطية محررة من ظرف خارجي تمرسي واجتماعي وعاطفي انفعالي affectif

من هنا كانت نظريات الفن القائلة بانه لهُو حر (شيلر) او انه فعالية فردية حرة متجردة ومجانية ، من هنا كانت هذه النظريات منبثقة مباشرة وغير مباشرة عن كانت ؛ وهذا يعني أيضاً بعض نظريات « الفن للفن » (١) ولو حاول اصحابها تحريرها من كل معتقد ، ومن ايمانهم بالجمال المطلق الاسمي ، وهذا يشمل أيضاً النظرية المنتشرة كاعظم ما يكون الانتشار، والقائلة بأن «قيمة» الأثر الفني لا تنحصر في بنائه الداخلي فقط ( في النسب بين عناصره

---

(١) احسن بليخاتوف بأن نظرية « الفن للفن » تمكس او تعبر عن العهد البورجوازي . وفي الوقت نفسه عن المثقمة التي لا مخرج منها ، بين الفنانين والوسط الاجتماعي ( البورجوازي ) المحيط بهم . ( راجع كتاب بليخاتوف الفن والحياة الاجتماعية ص ١١٧ - المنشورات الاجتماعية L'Art et vie sociale - éditions sociales - باريس ١٩٥٠ ) ولكن بليخاتوف لا يطل النزمة الشكلية le formalisme بوصفها ميلا او اتجاهاً متضمنة في التركيب البورجوازي للمجتمع ، في البنية البورجوازية للمجتمع ، وفي الوقت نفسه ، ان النزمة الشكلية بمثابة ملجأ قائم - ظاهرياً - خارج هذا المجتمع .

وأجزائه ، وفي طريقة تأليفه ، وفي اندماج عناصره في كل مستقل  
- في الظاهر - عن كل شرط تاريخي واجتماعي ( ) .

وخطا هذه النزعة الشكلية ينتج أولا عن صفتها الاحادية  
الجانب *unilatéralité* فاللهجة *le ton* أو الأسلوب *le style*  
نجدهما كليهما ، وعلى نحو متماثل ، في قطعة نحت زنجية أو قديمة  
*antique* ، وفي لوحة نهجية كلاسيكية ، وفي كاتدرائية ، وفي  
لوحة غنية باروخية *Baroque* أو في رواية معاصرة جيدة ؛ ولأن  
كل أثر فني قيم يعرض ذاته ، على وجه التحديد ، بوصفه وحدة  
( وحدة بين الشكل والمحتوى ، بين الأجزاء والمجموع ، الخ . )  
بتجريد هذه الخاصة المشتركة بين جميع الآثار الفنية ، ويرفعها  
إلى المطلق ، بهذا كله لا تكون قد قلنا شيئا في الفن وفي الآثار  
الفنية . إن نقد الشكلية الكاتبة لا يؤدي إلى إدخال عنصر التاريخ  
وحسب ، ولكن أيضا ، وخصوصا ، إلى منح الأولوية لمحتوى الآثار  
الفنية ( لمحتواها التاريخي ) .

لقد أدرك هيجل ادراكا عميقا نواقص مبدا المحاكاة العقلية ،  
jugement كما أدرك النواقص العامة في الفلسفة الشكلية الكاتبة (١)  
فأعاد أولا الوحدة « الملموسة » المحسوسة *concrète* إلى موضعها  
الصحيح من ذاتها ، وصحح علاقاتها بذاتها وبسائر النشاطات  
الإنسانية . فوحدة الأثر الفني لا تقتصر على كونها وحدة شكلية ،  
وانما هي وحدة الشكل والمحتوى ، وحدة الدلالات والمعاني ، التي

---

(١) في موضوع «جمالية هيجل» *Esthétique* ( راجع رسالة انجلز إلى  
كونراد شميدت . لندن أول نوفمبر ١٨٩١ ) : « أوصيك بكتاب علم الجمال لهيجل .  
وحين تصرف إليه بشيء من العناية سوف تدرك »

وتجب الإشارة هنا إلى نقد هيجل الرائع ( في مطلع كتاب علم الجمال -  
المقدمة ) للنزعة الطبيعية *Naturalisme* بسبب سطحيته يعني طبيعتها  
التجريدي ، بالنسبة إلى التقاط الواقع على نحو أعمق ، وضد الجمالية الشكلية الكاتبة  
( راجع الفصل الثالث من القسم الأول - الجزء الأول ص ٨١ وما يتلوها  
من الترجمة الفرنسية الخ . )



بلغت اقصى درجات العمق ، مع المظهر الفني المحسوس . ( علم الجمال - هيجل - القسم الاول - ص ٦٣ ) وهكذا ، وحسب ، استطيع ، وانا ازاء الاثر الفني « ان استغرق فيه حتى انسى ذاتي » ان محتوى الاثر الفني وشكله على درجة عظمى من الفنى ( وثمة محتويات واشكال محددة تاريخيا ) ان الاثر الفني يستلزم وسائل ( اساليب فنية تقنية ، وانفعالات ، وتأثيرات ، ومقاصد ، ونيات وافكار مبدع الاثر نفسه ) وينخضعها لغاية اخص خصائصها انبها جمالية .

ولكن الاساليب الفنية ، والانفعالات ، والمقاصد ، والافكار هي نفسها مستقاة من مجموع اكثر اتساعا ، يحيا فيه المبدع الفني ، ويحاول التعبير عنه : « لكي نفهم الفن ، علينا القاء نظرة على المحتوى الكلي لوعينا . فنحن نجد في الدرجة الاولى النظام الشاسع الذي يتألف من الحاجات المادية تلك التي تعمل صناعات عدة على كفايتها ، تضاف اليها التجارة ، والملاحة ، والفنون التقنية ؛ وفوق هذه يقوم عالم القوانين الحقوقية ، وحياة الأسرة ، والطبقات الاجتماعية ، وعالم الدولة الضافى كله . . وفي النهاية نجد نشاط العلم وفعاليته ذات الفروع المتعددة والمتقاطعة entrecroisés وفي داخل هذه الممارسات تمارس ايضا الفعالية الجمالية Aesthetik القسم العام ، الشطر الاول ، الفصل الاول ، الفرع ا ) .

يعيد هيجل الى الفعالية الجمالية المحتوى أو المضمون  
le contenu الذي استبعدته شكلية «كانت» ، وهي شكلية أدت الى  
افكار الجمالية ؛ وهذا المحتوى هو ، بتخصيص ، ومن حيث  
جوهره ، تاريخي وموضوعي .

« ان الحاجة الشاملة ، المطلقة ، التي تؤدي الى نشوء الفن ، مصدرها أن الانسان وعي" مفكّر ، والانسان يدرك وعيه لذاته بطريقتين : أولا يدركه نظريا ، ومن جهة ثانية يدركه عمليا ،

بقدر ما يملك من غريزة خلق ذاته هو نفسه في الموضوع المعطى مباشرة ، يعني في الموجودات والكائنات الخارجية . وهذه الغاية ، يدرکہا الإنسان ، بتطوير الأشياء التي هي خارجه . . ويفعل الإنسان هذا ، بوصفه حراً ، وينعم من خلال الأشياء ، بطبيعته الخاصة التي أضفاها على الخارج ومدها الى الأشياء الخارجية *sa propre nature* exteriorisée . وهذه الحاجة تجتاز اشكالا متباينة حتى تبلغ هذا النمط من انتاج الإنسان لذاته ، وهو الأثر الفني « ( هيجل I Aesthéitik ٤١-٢ ) ترجمة غيرمان - ولوفافر في كتاب نصوص مختارة من هيجل ص ٢٨٢ ) .

يورد هيجل في هذا النص حثساً عبقرياً . فهو يعيد الصلة بين الفن وبين العمل الإنساني ، وبين العمل التطبيقي الجاهد الذي يطور الإنسان به ذاته بتطويره الطبيعة . ويكون هذا - في آن واحد - بالنسبة الى الإنسان الاجتماعي وبالنسبة الى الفن المنظور اليه تاريخياً ( وبالنسبة الى الإنسان الفرد ، ( الى الفنان ، الى المبدع ) ولكن ما يفتور علم الجمال الهيجلي هو نفس ما يفتور الديالكتيك عنده . فهيجل « يحور » أيضاً صورة الجمالية بباطنيته الصوفية التأملية . ورغم انه كان اول من عرض « الحركة المجموعية الكلية » للجمالية ، فهي تنطلق عنده انطلاق المجنونة ، حانية رأسها الى الأسفل ، كما ورد في تعابير ماركس القوية الموفقة ( المقدمة ، أو بتعبير أصح التعقيب الذي وضعه ماركس في مطلع الطبعة الفرنسية لكتاب « رأس المال » ترجمة روا - ١ - ص ٢٩ ) وللإفادة من جمالية هيجل الضالة المضلّة ، الخاضعة للشعوذة والمؤدية اليها ، يجب قلبها رأساً على عقب ، واعطائها معنى عقلانياً نقدياً ثورياً .

والواقع أن هيجل ، أثناء نقده العنيف شكلية كانت ، كان يعترف بأن هذا الفيلسوف استحدث وجهة نظر لا بد من الإذعان لها ، وهي لا تستدعي أي اعتراض « وهذه الوجهة هي أن في

قاعدة كل نشاطية ثمة « الوعي الذي يكشف ذاته ويدرك أكثر فأكثر أنه لامتناه » فتاريخ الفن ، وكذلك تاريخ الوعي (الظاهراتية *phénoménologie* ، أو علم الظواهر ) أو تاريخ المعرفة (المنطق) ليست - إذن - كلها إلا تاريخ الاشكال أو الدرجات المتتالية التي اكتسبتها الفكرة العليا ، لتتجسد في الزمان والمحسوس . والفن تُشعُّع *émanation* عن الفكرة المطلقة . ومحتوى الفن ، في الظاهر ، كما يرى هيجل ، تمريسي واجتماعي ، ولكنه مكون من الفكرة العليا *l'Idée* . والفن ما للدين نفسه من محتوى . وهو معرض للزوال حين يهيمن الروح الديني والفلسفي !..

والفكرة المطلقة تتمثل في الفن متخذة صورة الجمال الاسمي، وفكرة الجمال الاسمي هذه تتحقق في تاريخ الفن كما تتحقق الفكرة المطلقة في التاريخ الكوني .

وهكذا نستطيع ، كما يرى هيجل ، اعادة بناء تاريخ الفن على نحو تاملي ؛ فاحساسنا المسبق بالفكرة المطلقة العليا وبالجمال الاسمي يظهر في شعورنا ألغامض بالسامي *le sublime* . وفي هذه المرتبة ، نرى الفكرة « المتحيرة » غير الراضية ، تبحث عن مادة ولا تجدها . وعندئذ تبذل أقصى جهدها لرفع المادة الى مستواها وذلك « بالقسر والشدة » ، وهي لا تستطيع ان تبتكر إلا الرموز ؛ وهكذا بدأ الفن حياته في الشرق ، بالمظهر الرمزي ؛ ثم تجد الفكرة العليا مادتها وشكلها اللاتمين : فبعد الفن الرمزي يأتي الفن النهجي الكلاسيكي ، فن الاغريق والرومان . وهنا نرى المحتوى قد تلقى الشكل الذي يلائمه ، وهو المحتوى الحقيقي المتجسد الى الخارج في مظهره الحقيقي الصحيح ؛ ولكن الفن الكلاسيكي ليس الا فناً محدوداً تظن الروح فيه أنها ارضت ذاتها ؛ ولكن الفكرة العليا المطلقة تتدخل هنا أيضاً لتضع حداً لهذا الرضى المطمئن ، ولتحطّم وحدة المحتوى والشكل ، واعادة عهد الرمزية ، بعودة « هي نفسها تقدم خطوة الى الامام » وعند ادراك هذا المستوى السامي الارتفاع

يظهر الفن الرومنطقي المسيحي المنفتح على اللانهاية الربوبية (١) .

ويدعي هيجل انه يستنتج أو ينشئ لكل عصر ، ولكل درجة من درجات النمو ، أشكال الفن بتفاصيلها الكاملة وهذا في الرياضة والعمارة والنحت والتصوير والموسيقى والمأساة والملاحاة الخ ...

ان بذور المبادئ الأولية الملموسة الموجودة في جمالية هيجل ، وهي بذور عديدة ، عبقرية ، انما هي - اذن - مطبورة تحت ركاب ضخ من وجهات النظر التأملية التي تخلق تلك البذور ، شأنها في ذلك شأن ما يحدث في مؤلفات هيجل الاخرى « علم الظواهر » و« المنطق » الخ ... (١)

ويجب ، وفقاً لما يُعلّم لينين ، أن نقرا هيجل متسلحين بالطريقة المادية ، لنبلغ الى النواة العقلانية ، المستترة تحت « القشرة » المثالية ( كما يقول ستالين ) .

ومهما يكن ، فليست هذه القضية هنا قضية تأسيس علم للجمال على قاعدة جالية هيجل، بما أن ماركس أخذ من فكر هيجل ما

---

(١) الربوبية - ترجمة هيد المسبح بن نعمة الحمصي لكلمة *théologie* كما اشار الأستاذ العلابي ( العرب )

(١) تناول ماركس من جمالية هيجل بعض الآراء التي تمكّد من روائع المساجلة القلمية والقائمة . فالملاحاة *la comédie* ، في نظر هيجل ، ليست ممكنة في كل لحظة وزمن . فهي المرحلة النهائية ، لكل فترة تاريخية ، وهي أعراض الأزمات التي يفقد فيها مصر من العصور ، الثقة في ذاته ، فيتهكم بها ، وينفي وجوده في الهجاء ، والسخرية اللاذعة ، والتهكم والملاحاة . وانها نظرية صحيحة ، ( انظر دون كيخوته ، او مؤلفات رابليه او « تارتوف » لولبير ) . فنفي الذات يكتمل بالضحك ( انظر مطلع ١٨ برومار ، لويس بونابرت لكلول ماركس ) ولسوء حظنا ، نرى أن العهد البورجوازي لا ينتهي تبعا لهذا القانون الهيجلي ، أي بضحك ومرح ... وللمهد البورجوازي ، ولا شك ، مهرجه والميلايوه ، ولكنهم دامون كتيبون ، وهزلهم اقرب الى السواد والحلكة ... فهل نطمع بأن يأتي يوم قريب ، يكون هذا ممكنا ؟ - نرى فيه الهجاء الاعظم مصوباً الى صدر البورجوازية المازلة ؟

كان حياً ، وأقامه على قدميه سوياً ، وطوره وحوله الى طريقة علمية ، الى منهج علمي ؛ ومنذ ذلك الحين ، جاءت مؤلفات معلمي الماركسية فقدمت لنا عرضاً للمادية الفلسفية والمنهج الديالكتيكي جعلنا في غنى عن مراجعة هيجل ؛ على أن علم الجمال عند هيجل (وكذلك «المنطق» الذي ألفه) ما يزال الى الآن ، وحتى اشعار آخر ، في هذه الحقول ، المثل الوحيد عن عرض « للحركة الجموعية » كما يعبر ماركس ، ويبدو أن من الصعب اغفال الاهتمام بهذين المؤلفين فلا نجد فيهما إحياءات واستدلالات تفيد في البحث ، وفقاً لاشارة انجلز . ( انظر سابقاً )

وفي النتيجة نقول ان فحص المذاهب الفلسفية يبين لنا خصوصاً ، اخفاقها في حقل علم الجمال وفي سائر الحقول . ولكن هذا لا يعني ان الفلسفة ودراسة الفلاسفة قد فقدت كل أهمية لها في نظر عالم الجمال :

١ ) حتى عند افلاطون ، وجدنا اشارات مفيدة مهمة ، بموضوع الفن في عهد كان الحس المدني فيه ( داخل نطاق المدينة او الحاضرة المحدودة ) قوياً عارماً ، وحيث كان الناس يجدون من الطبيعي ومن الضروري أن يكون للفن تأثير اجتماعي ودلالة سياسية

أما جمالية هيجل ، رغم الاخفاق الاساسي في بنائها التألمي ، ادخل سبقاً للتجربة *à priori* ، تمييزات ومقولات *des catégories* جمالية ( الرئق ، والمائع ، والمهم ، والحسن ، والجميل ، والسامي ) وما ان تلفى عملية التنظيم المذهبية الشكلية حتى تصبح هذه المقولات خليفة بمناقشة معمقة .

ان كتابات ديلرو تحتفظ بنكهة ، وبروح حديثة ، وبغنى فريد ، ( راجع ، خصوصاً ، نقد الروح الجمعية في مؤلفه « في التصوير » ) .

اما جمالية هيجل ، رغم الاخفاق الاساسي في تركيبها التأملي، فتتضمن طائفة من التوجيهات ذات الاهمية القصوى ( ولندكر أيضاً ، لجرد الذكري ، بنقد النزعة الطبيعية Naturalisme ونقد الطرائق المتصنعة manjères الفصل الاول ، الجزء الثالث ، الفرع ج ، الجزء ٣ ) وبخصوص تطيل العلاقات بين الفن والحياة القومية ، وفي موضوع فن التصوير الهولندي خصوصاً ، راجع ادناه .

ب) ان تاريخ الفلسفة ( لا دراسة « المذاهب » كالأعلى حدة ، الذي وضعت أسسه المادية والديالكتيكية سوف يُبين كيف ان بعض الافكار الفلسفية ( أفكار الطبقات المهيمنة أو الصاعدة أو المنهارة ) قد فعلت فعلها في الكتاب والفنانين . وقد كانت دائماً متمازجة مع المحتوى الايديولوجي للآثار الفنية، ولكن دون أن نستطيع، من جهة ثانية ، تعريف الفن بوصفه تجسيدا للايديولوجية ، أو تجسيدا لمفهوم الكون كما تراه طبقة معينة ، وهذا ما يخلط الفن والايديولوجية وتاريخها مع تاريخ المعرفة .

ج) ان تاريخ الفلسفة كما يفهم علمياً ، انما يدرس الصراع بين معسكرين فلسفيين . فهناك « الذين يشددون في تأكيد أسبقية الطابع الفكري بالنسبة الى الطبيعة » وهناك آخرون كانوا يعتبرون الطبيعة العنصر الاهم والاسبق ( انظر - « فيورباخ » ، دراسات فلسفية ص ٢٥ - ٢٦ . المنشورات الاجتماعية ) .

« وبمقدار ما نرى أن المادية ، كما يضيف جدانوف مدققاً ، قد نمت وتطورت أثناء صراعها ضد التيارات المثالية ، كان تاريخ الفلسفة هو تاريخ هذا الصراع » ( المرجع المذكور - الصفحة ٤١ ) .

ان صياغة المادية الديالكتيكية ، وتطورها ، يلتقيان على الماضي الفلسفي المنصرم ضوءاً يتصب عليه لينر جوانبه ؛

وتنقسم الفلسفات الى معسكرين : فبدلاً من أن تبدو بوصفها تنالاً وحسب ، وتشوشاً لا قانون له ، أو بوصفها رصفاً شكلياً ( و «مذاهب» منفصلة بعضها عن بعض ) الا يصح هذا أيضاً في الفن ؟ ولتعمد هنا الى تناول الافتراض الذي أوردناه في صفحات سالفة ، والقائل ببعض التماثل *analogie* بين الفن والمعرفة ، اللذين ، وإن كانا متميزين بعضهما عن بعض ، فمن البدهي أنه لا يمكننا فصل بعضهما عن بعض نهائياً .

وتكوّن الواقعية الاشتراكية ، وتطورها ، الا يلقيان على الماضي ضوءاً جديداً ؟ . أفلا نستطيع أن نكتشف في أشكال الفن بدلاً من اضطراب المدارس والأساليب ، هذا الاضطراب الذي لا يخضع لقانون ، وبدلاً من الرصف الكيفي لأشكال منفصلة بعضها عن بعض ، أقول أفلا نستطيع أن نكتشف فيها صراعاً بين اتجاهين ، بين ميلين ؟ فمن ناحية نرى أن المثالية ، يعني هنا النزعة الشكلية ، والتجريد والتصنع ، وهزال الأسلوب ، وإطراح الواقع ، الصدوف عن الواقع . ومن ناحية أخرى ، الجهد النازع نحو الواقعية يعني نحو التقاط الواقع التقاطاً عميقاً ، التقاط اتجاهاته ، ونماذجها ، وأنماطه *ses types* .

هذه هي القضية الأولى التي نراها مطروحة هنا .

في هذا الافتراض — لأن الامر هنا لك يخرج من حدود الافتراض — يبقى ثمة فروق مهمة بين التاريخ المادي للفلسفة ، وبين تاريخ الفن ؛ ولنعمد هنا الى نسخ صورة واحد من صورة الآخر . والواقع أن المنازعات عند الفنان — بما فيها النزعة بين الاتجاه الواقعي والاتجاه المثالي — كانت في آن واحد أكثر تشوشاً وأكثر موضوعية وأكثر تعديباً منها عند الفلاسفة . وفي تاريخ الفلسفة نرى أن ثمة أكثر من فيلسوف ( ديكارت ، هيغل ) قد أدرك حقائق واقعية جديدة وجوهرية ، عبّر مدركات أصابتها الشيخوخة ،

وأشكال إيدولوجية بالية . وهكذا تدخلت في عمل الفيلسوف -  
في منظومته المذهبية الجامدة *son système* - جوانب تضاد هدامة .  
ويبدو لنا في تاريخ الفن ، أن الجانب المثالي للمدارس الفنية هو  
نفسه أيضاً الجانب الضعيف ، الضئيل ، البارد ، المهلهل ، الذي  
يقودها إلى الخراب . ولكن النزاع الداخلي الذي يعانيه الفنان ، أو  
الذي نلمسه في آثاره الفنية يمكن أن يكون نزاعاً غنياً خصباً ؛ وهو  
يبث الحياة حتى في المركات المتخلفة . ومثال ذلك : عند بوتيشلي  
نجد التناقض بين طابع « النهضة » وطابع العصور الوسطى ، بين  
الوثنية *paganisme* والمسيحية ، بين الحس الشهوي ومثالية  
الطهر والنقاء ، بين العدالة كما يريد سافونا رولا ، وتurf آل  
مديتشي وبذخهم الفني ، بين جمال أفروديت وصوفية العذراء ،  
هذا الصراع الداخلي الصميمي يؤلف جزءاً متمماً لعبقرية بوتيشلي ،  
وغنى ، يعني (محتوى) آثاره الفنية ، وبحساسية مرهفة دفعها  
إلى آخر درجة من درجاتها قلقة الداخلي ( والظروف التاريخية  
التي انتجت هذا القلق ) أعطى بوتيشلي معنى جديداً للموضوعات  
القديمة *antiques* الإغريقية والرومانية كما فعل بالموضوعات  
المسيحية . لقد مزج ، بصورة عجيبة ، العنصر الديني بالعنصر  
المقدس . فعلا راء ينطقن بالشهوة ، وفينوس عنده كتيبة أسبانية .  
ولعل التناقضات - اذن - تلعب في الفن وعند الفنان دوراً يختلف  
عن دورها في الفلسفة ، دوراً يجب فحصه بمزيد من التعمق .  
ولكن يظهر لنا أيضاً أنه كان ثمة في تاريخ الفن رجال تصح تسميتهم  
« مستحدثي الحقائق » وفي آثارهم وبوساطتها تدخل حقيقة  
جديدة ( أو حتى ذلك الزمن غير ملحوظة ) إلى مجرى الفن ،  
وتجد التعبير عنها ، على نحو يختلف في درجات السرعة ، وفي حظه  
من التوفيق ، ولندكر أمثلة لذلك - في التصوير الإيطالي - جيوتو ،  
ماسكاشيو ، لوحات الكارمين في فلورنسة ، تاتتوريه الخ . . .

والامر يتعلق هنا بحقائق اجتماعية . وحتى المؤرخين غير



الماركسيين يسلمون اليوم بهذه النظرة « فآثار جيوتو الفنية تصور « حياة سكان المديريات communes » بشجاعتهم ، ومعاركهم وأمجادهم . » هذا ما كتب السيد فانتوري ومدام سكيراً فانتوري في تعليقهما على التصوير الإيطالي ( « التصوير الإيطالي » - ١٩٥٠ - ص ٤٨ ) .

فمن وعي الفنان لحقائق جديدة تنتج ، في لحظة معينة ، حاجة ملحّة الى مراجعة نقدية « للقيم » ، لا بالنسبة الى الفكر فقط ، ولكن بالنسبة الى الحواس ايضاً ، وبالنسبة الى الحساسية ( والعين بخاصة ) .

في هذا الضوء ، يفقد فنان « كلاخ انجيليكو » كثيراً من قيمته ، ويفقد مركزه التقليدي ؛ وهو يبدو فجأة فاتراً ، مجرداً ، وأدنى الى البرودة ؛ وعذراه القدسات يظهرن بعيدات عن الصفة الانسانية ، فهن « رمزيات » غيبيات الخ... وهذا ما يحدث ايضاً لفنان مثل « غيرلاندجو » أو فيرونيز ( ونكتفي هنا بفن التصوير الإيطالي العظيم (١) ) .

من وجهة النظر هذه ، نرى أن المثالية في تاريخ الفن (الشكلية والتجريد الخ... ) تكون ، شأنها في الفلسفة : اعداداً لم ينصب غايتها ، ونماءً (٢) طفيفاً و superfétation حسب تعبير لينين .

فتاريخ الفلسفة - اذن - بوصفه أكثر وضوحاً ، ولأن معلمي الماركسية قد ولّوه عنايتهم الكبرى ، وصافوه ، وأعدوه ، أكثر مما

---

(١) واضح ، في ما يختص بمصرنا الحديث وبفرنسة ، أن ايلوار ، وآرافون ، وناسليتزي ، وفوجرون الخ... من « مستحدثي الحقائق الجديدة » .

(٢) تهمل : نمو مَرَضِي مبالغ في المرحمة ، متطرف في التزهد ، واشتقت الكلمة بملاحظة وزن « فُعال » كـ «هزال» النال على مرض ، وهو من الأوزان التي نبه اليها العلالي في معجمه الجديد . (المعرب) .

فعلوا بتاريخ الفن ) أقول ان تاريخ الفلسفة يمكن أن يكون - اذن - الى درجة معينة ، مثالا ونموذجاً لتاريخ الفن (١) . ودون أن يتحتم ، من جهة ثانية ، على هذا أن يقلد ذلك .

---

(١) وذلك بعد ابداء التحفظات التالية : (١) ان نصوص ماركس وانجلز تحتوي ، كما خلفاها لنا ، على عناصر يتألف منها تاريخ الفن ، ولكنها مشتتة أكثر من تشتت مفاهيمهما عن تاريخ الفلسفة ؛ (ب) ان تاريخ الفلسفة (التاريخ العلمي للفلسفة) ما يزال في أول عهده في فرنسا شأنه في ذلك شأن تاريخ الفن .

اما في ما يختص بالسخرافات الرائجة ، والتفاهات الجلييلة التي تؤدي اليها نظرية الفن المثالية فنجد منها عينة كافية في مؤلف فوريينوس « تاريخ الحضارة الافريقية » ص ٢٨-٢٩ من ترجمة فاليمار ١٩٢٦ « - ولا بد هنا من الإشارة العابرة الى أن فوريينوس هذا يفسر الفن باللهو والميث ... » )

ومن الناحية المقابلة ، ولكي نرى ماذا تعطي فلسفة التراث الاميركية في علم الجمال... وخصوصاً ، لكي نتسلى لحظة - نستطيع مراجعة « المقدمة الى علم جمال اميركي » للسيد والديمار جورج في مجلة « العلاقات بين فرنسا والولايات المتحدة الاميركية » العدد ٢٨ ، التي تنشر بإشراف مكاتب E. C. A. صفحة ٢٧ وما يليها ، نجد هذا التأكيد الاساسي : « الجمال هو ما يدور عليك النقود ! » ويتلو هذا التأكيد « الاميركي الجمالي » تحليل ليس أقل من مفاهيم فوريينوس اثره للاستغراب رغم أنه يختلف عنها اختلافاً كبيراً ، وهذا التحليل يعمد الى « فرشاة لاسنلان » ويدوسها كآثر من آثار الفن ، وحين تشبع هذه الفرشاة درساً ، وتصبح « جميلة » ( دون حاجة الى جمالية جوفاء ، كذا ) اذ تصبح ، كما يقول والديمار جورج ، أكثر انطباعاً على الفكرة ، عندئذ تحدث المعجزة و« البيع يتصاعد عمودياً ويزداد أضعافاً ... » وتجدر هنا الإشارة الى المثالية المنطوية تحت هذه الجمالية التجارية ، ولا نريد نحن بهذه الملاحظات أن ننسك عناصر المنفعة والهلوه ، على الفن ومحتواه . ولكن المثالية تتميز هنا أيضاً بـ *superfétation* وبلاستغلال المبالغ فيه لظهور منمزل ورفعه الى درجة السعادة والتضليل .

## الفصل الثاني

### ماركس وانجلز - في علم الجمال

ان مجموعة المقتطفات التي تركها ماركس وانجلز عن المسائل الجمالية تؤلف مجلداً ضخماً يقع في أكثر من خمسمئة صفحة ( بما فيها القصائد التي نظمها ماركس في شبابه ، والرسائل العديدة التي تتحدث عن هذا الكاتب أو ذاك ... ) هذه النصوص لم تبدل حتى الآن كل ما فيها من غنى ، ولم يفهم محتواها ، حتى اليوم ، فهماً كاملاً ، ولم يستوعب تماماً . ( راجع نظرات انجلز الرائعة التي كتبها عن الواقعية في رسالته الى مينكوتسكي التي جاء ذكرها آنفاً (١) ) . فما هي الصلة ، بين هذه المقاطع ، وهذه التحليلات والنظرات ؟ لا تنحصر الصلة في نظرية عن الفن وحسب ، أو في « علم اجتماع » للفن ، وإنما هي تتألف من مفهوم العالم كما اكتشفه ماركس وانجلز : المادية التاريخية والديالكتيكية . إن الإنسان الاجتماعي يخلق ذاته بنشاطه ، بفعاليته ، بعمله . وهو يتطور ويتغير أثناء تطويره الطبيعة وتغيرها . والتاريخ لا يعدو أن يكون « إنتاج الإنسان بواسطة العمل الإنساني » وهذا المبدأ الأولي عن التطبيق العملي الاجتماعي أو البراكسيس Praxis الذي نجده ماثلاً في بعض نصوص هيجل - ولكن في حالة التحسس الأولي البكر ، وحالة العنصر المختنق تحت ركام من الأفكار التجريدية التأملية - هذا المبدأ الأول يتخذ منذ أوائل مؤلفات ماركس وانجلز اتساعاً جديداً ، وينمو نمواً جديداً أيضاً . وقد أصبح مركزاً لفكرهما المتصل باكتشافهما الدور التاريخي للبروليتاريا ، في البدء ، بوصف البروليتاريا موضوعاً فلسفياً من

---

(١) دوتشر سوسيلزموس اوند يروزا ص ٢١٦-٢٢٩ من المجموعة الخ ..

مواضيع التحرر البشري ، ثم بوصفها دعامة اجتماعية وسياسية وعاملاً جوهرياً من عوامل تطوير العالم وتحويله . فاحداث التاريخ لا تجري فقط من خلال معركة ضارية ضد الطبيعة ، وانما أيضاً من خلال معركة محتدمة ضارية بين الطبقات . فضرورة العمل وانتاجيته المتزايدة افسحتا المجال لاستثمار الانسان للانسان وهذا ما سوف تضع له البروليتاريا حداً . و يترتب على هذا :

( ا ) أن العمل لا ينتج اشياء منعزلة أو ادوات وحسب ، وانما هو ينتج أيضاً العالم الانساني . ( ومن البدهي أننا لا نقصد بذلك، الطبيعة المادية وانما نقصد «الطبيعة الانسانية» في مجموعها) .

ان النشاطية الخلاقة في الفن ليست ، ولا يمكن أن تكون  
نشاطية مثالية نظرية ولا نشاطية مقصورة على ذاتها ، sui générís  
منعزلة . انها عمل خاص ، يتمتع بأسمى صفات العمل الرائع ،  
ويرتكز على مجموع العمل الانساني ، وعلى كدح الجماهير الجاهد  
الذي يغير الطبيعة ويطورها . الأثر الفني منتوج ( منتوج فريد  
استثنائي ) لعمل استطاع المبدع خلاله أن يقهر مادة طبيعية  
بوساطة ادوات ووسائل فنية تقنية .

( ب ) ان الأثر الفني يركز أو يكثف ، في موضوع  
معين ( استثنائي ، وفريد ) جهد الناس العظيم الضخم ،  
وجهد الجماهير البشرية . وهو التعبير الأسمى عن هذا الشكل  
المعطى للعالم وللانسان نفسه من قبل عمله : انه اللحظة المحظوظة،  
والومضة التي تضيء ، في لحظة معينة ، جزءاً مما أدركه الجنس  
البشري بعد جهد الجماهير الجاهد البطيء ، العميق ، المخفي  
أحياناً في طيات الغموض والخفاء . والفن ، بوصفه ازدهاراً ينشأ في  
هذا الثرى ، لا يستطيع أن ينفصل عنه ، بما أنه يستمد منه  
قوامه ومادته .

ورغم ذلك فبين العمل ( التمرس العملي la pratique ) وبين الأثر الفني ، مرحلة وسيطة من الجهد الجاهد الطويل قوامها الأعداد والصياغة والتعبير وهي التي تعطي الفن شكله ذا الخاصة النوعية : وهذا ما نجده أيضاً بين التطبيق العملي وبين المعرفة . ونستعيد هنا الصورة التي استخدمناها منذ قليل ، فنقول : ان بين الأزهار وبين الثرى ساق الشجرة وأغصانها .

( ج ) فالفن هو - إذن - منتج عمل ، ولكنه عمل مُعَيَّن . والفنان يُنتِج في ظروف عصره ، مستخدماً التقنيات الفنية والأدوات الموجودة في ذلك العصر ، بمعنى يستخدم أطر تقسيم العمل والعلاقات الاجتماعية الراهنة عهدئذ . ولكنه ليس في الوقت نفسه ، محصوراً ، على نحو ضيق ، في هذه الأطر . فالفنان يتخطاها ، أو يحاول تخطيها . وبينما نرى العاملين الآخرين يلاقون في تقسيم العمل الحدود والحواجز التي تحد من نشاطيتهم وفعاليتهم ، نرى أن الفنان يجهد ليلقط المحتوى الكلي الكامل للحياة وللنشاطية الاجتماعية في عصره .

( د ) والواقع أن الكائن الانساني ( أن جوهره ) كان خلال سير التاريخ يغني. باستمرار . ان المفهوم الاقتصادي للثروة يصور بخطوط كاريكاتورية سريعة مفهوم الثروة الحية الذي يظهر لنا مثلاً في تعابيرنا حين نقول : « ثقافة غنية » أو « تزايد في غنى الفكر » الخ . كما أن الملكية الخاصة تصور بخطوط كاريكاتورية مفهوم تملك الطبيعة appropriation de la nature من قبل الانسان وتستخدمه وتحرفه عن وجهته العميقة ، وكذلك تفعل بطبيعة الانسان نفسها .

يوجد بدلاً من الثروة والبؤس كما يراها الاقتصاد السياسي ، يوجد الانسان الغني والحاجة الإنسانية الغنية - الانسان الفني . هو ذلك الذي يحتاج الى كلية مكتملة une totalité لتجسّسات الحياة الظاهرة manifestation (ماركس وانجلز - مخطوطة ١٨٤٤ : الاقتصادية الفلسفية ) .

ان عملية هذا الفنى المتزايد ، التي تعبر عن نمو الحضارة ، تجري - اذن - في وقت معاً ، ب : تملك الطبيعة وتطويرها ، وتطوير الفرائز الحيوانية الى حاجات انسانية ، ترتفع اكثر فاكث في سلم التعقد والتركيب ( وهذا يعني : ان ثمة تطوراً يقوم به الانسان لطبيعته الخاصة ) . واخيراً ، بانشاء علاقات بين الكائنات البشرية ترتفع اكثر فاكث في سلم التعقيد والتركيب . وتنشأ ، خلال سِر التاريخ ، وابتداء من نمو القوى المنتجة ( قدرة الناس على الطبيعة ) تنشأ « طاقات للانسان ، جديدة : نشاطات وفعاليات وحاجات وقدرات على الاشياء وعلى ذاته » . والفعالية الجمالية احدى هذه الفعاليات . ان الفنان الخالق يعانى حاجات ومطامح وميولاً وآمالاً غنية بشكل خاص ؛ وعن اولئك الذين سوف يكونون مجرد متلقين لهذا الفن او لذلك يتميز الفنان الخالق بما يعانى من حاجة في ذاته لارضاء هذا الطموح aspiration بطريقة خاصة : بشيء « غنى » بالمعاني ، هو الاثر الفني ، عمل الفنان . والفنان يناضل كذلك ضد عوامل الافقار التي تعترض ، خلال سير التاريخ ، عوامل الازدهار والنمو . وهو يناضل ، في شكل غامض مبهم ، ضد ما يسميه ماركس ، في مؤلفات شبابه ، بتعابير ظل اثر الهيكلية ظاهراً فيها ، اقول ما يسميه « الانزلاق ، او الانحراف عن جوهر الانسان l'aliénation » .

والفنان الذي اراده العهد البورجوازي بمثابة فرد على الهامش ، وصوره بصورة رجل مجنون ، نسيج وحده un original هو على العكس ، اذا نظرنا الى اعماق الامور ، اكثر الناس سلامة وحساً اجتماعياً واكثرهم خلواً من الانحراف عن الجوهر او الانزلاق ؛ وهذا وضع يسمو كلما سما قدر الفنان وكان اعظم ! . .

ان هذا الانزلاق عن الجوهر ، وان عوامل الافقار للحساسية وللثقافة والحياة ، لها صلة بتقسيم العمل وما يترتب عليه من نتائج لها هي بدورها صلة بانقسام المجتمع الى طبقات . وهذا يعني أن

لها صلة - اذن - « بالملكية الخاصة » ان هذه الصلة تتطلب تحليلاً متأنياً دقيقاً لكل تكون اقتصادي اجتماعي .

هـ) الفرد كائن اجتماعي . والفرد البشري (١) بوصفه كائناً حياً يشارك في حياة النوع البشري ، في الحياة البيولوجية ، وفي الطبيعة بكاملها . وهو يلتقط جزءاً ( يختلف في درجات الكبر والصغر ) من هذا المحتوى الضخم . وهو بوصفه كائناً واعياً مفكراً فاعلاً ، يشارك حتماً في نصيب من عمل الطبقة الاجتماعية (طوال المرحلة التاريخية) التي تبدأ من انحلال المجتمع *communauté* او الجماعة البدائية الأولية او المجتمع الخالي من الطبقات ، الى زوال الطبقات في عهد الشيوعية ) وهو يملك هذه الحوائج والاموال أو لا يملكها ، وهو يملك وسائل العمل هذه ، والمعرفة ، أو لا يملكها . وهكذا ينخرط كل فرد في علاقات ( تختلف في حظها من الفس ) مع جملة المجتمع الذي يعيش فيه . ولا يمكن اطلاقاً تعريف الفردية الأصلية *originale* الاوريجينالية بشيء يعدو الفنى في هذه العلاقات . ونستخدم لسان *jargon* الفلاسفة المجرد الخاص بهم ، فنقول ان هذا الفرد ليس ، بما يتعلق بقضية وجوده ، الا كائناً من كائنات الطبيعة . أما في ما يتعلق بعنصره الجوهري ، بماهية كينونته الانسانية فهو يشارك ويسهم في الفنى المكتسب بوساطة نمو الثقافة والحضارة .

ان هذه التحديدات للكائن الانساني الفردي لا يترافق بعضها الى جانب بعض في ذات الانسان ، ولا يتواضع بعضها على بعض ، وانما يفعل بعضها في بعض ، وتبادل فيما بينها ردود

---

(١) نترك جانباً هنا المسائل المتعلقة باستخدام كلمة فرد *individu* ولنعممها الآن حتى تشير الى كل كائن بشري في كل مجتمع ( وهذا ما يتضمن ، من وجهة نظر معنية ، تحريفاً في معنى الكلمات . ذلك لان الفرد بالمعنى الدقيق للكلمة ، لم يظهر الا في القرن الثامن عشر ) .

الافعال . والحياة الطبيعية البيولوجية تغير أنماطها الحتميات les déterminations التاريخية والاجتماعية؛ فاليد لا تقتصر على كونها عضو العمل ، وإنما هي أيضا نتاجه . هكذا يقول انبجز ملخصاً تطور الجنس البشري ونموه من الناحية البيولوجية ( مجموعة ليفشيتز ص ٢٧ ) . ان الانتاج ، وهو حدث اجتماعي واقعي لا ينتج فقط شيئاً ( موضوعاً ) للذات ، وإنما ينتج ذاتاً للموضوع ، للشيء pour l'objet (ماركس) .

ان للفرد ، للكائن البشري علاقات - في الدرجة الاولى - محسوسة طبيعية مباشرة مع العالم : البصر ، والسمع ، والذوق ، والحنس . انها ، في البدء وسائل جهازه العضوي ، ولكنها تصبح ، بوصفها وسائل لكائن بشري يعمل ، تملكاً للشيء ، للحقيقة الواقعية التي اكتسبتها الحياة الطبيعية . « ان الطريقة التي تتخذ بها هذه الوسائل مسلكتها ازاء الشيء الموضوعي هي التجسد الخارجي ، التعبير الظاهر عن الحقيقة الواقعية البشرية » فالعين واليد والاذن تنمو متطورة تناسباً مع النمو التطوري العام ( وعلى هذا المبدأ ثمة امكان لتأسيس علم النفس - كما أشار ماركس منذ عام ١٨٤٤ (١) ) فحواس الانسان الاجتماعي تغدو قادرة على تمييز أشكال وأنماط وتراكيب ومجموعات ليست معطاة لنا مباشرة . « لقد أصبحت العين عيناً بشرية humain حين أصبحت غايتها الموضوعية الشئئية غاية اجتماعية انسانية » . والعين تتخطى ، بوصفها عضواً ، الطبيعة ، والمعطى ، والمباشر ، بعملية نمو تطويرية ، هي - في آن واحد - طبيعية واجتماعية ، وهي تتشعب ، وتفتح لحقيقة واقعية متصاعدة . وهي تصبح عضواً عقلياً وإنسانياً . هكذا يُشدد ماركس في التنبيه ، بصيغة رائعة ، على أن الحواس تصبح هي ، مباشرة ، في التمرس العملي بمثابة مجموعة من النظريين ؛

---

(١) ملاحظ واشارات في حاجة الى التوسيع على قاعدة الاعمال التي قامت بها المدرسة البافلوفية ، وفي موضوع اللغة بخاصة .



ان وسيلة العلاقات البيولوجية الطبيعية تمتلئ بمحتوى يسمو أكثر فاكثراً . وهكذا تصبح وسيلة للحياة الاجتماعية ؛ ولكن ، من هذه الطريق ، تستطيع أن تصبح ، الى حد ما ، غاية ونهاية *une fin* . فالتمييز البصري *la perception* المتزايد غنى ، يلتقط موضوعاته الخاصة ، ويصبح فعالية خاصة ، تمارس لذاتها .

« في كل ناحية من نواحي المجتمع ، تصير الحقيقة الواقعة الموضوعية الحقيقة الواقعة للقوى الانسانية ، حقيقة الانسان ، وبالتالي : حقيقة قواه الخاصة ؛ فالاشياء الموضوعية تصبح بالنسبة اليه ، وضمنته ذاته *objectivation* ( جعل ذاته موضوعاً ) ، وتصبح هي الاشياء الموضوعية التي تعبر بظاهرها عن ذاته وتحقق له شخصيته الفردية . اما الطريقة التي تصبح هذه الاشياء الموضوعية معها ملك الانسان فمرهونة بالطبيعة . فالشيء الموضوعي بالنسبة الى العين ، لا يبدو كما هو بالنسبة الى الأذن (ماركس) . ان الحاجة الجمالية ، والنشاطية الفنية ، لهما منبعهما في ذلك التيار العميق الجوهري ، للنمو الانساني . ان الحس الجمالي ( او مجموعة الدلالات الجمالية ) يتصل هكذا تاريخياً بالحس الطبيعي . وحين يزداد عضو الحس غنى ، بحيث يصبح - اذا صح التعبير - دعامة طبيعية ، والتعبير الخارجي والعفو المعبر عن الثقافة المكتسبة في عهد معين ، حين يصبح « عضواً مهذباً مثقفاً *cultivé* ( بوساطة الحياة الاجتماعية والتطبيق العملي الاجتماعي ، وليس فقط بوساطة الثقافة بمعناها الذهني الضيق ) » عندئذ يولد الفن »

وهكذا ، من الأذن ، ومن الصوت تولد الموسيقى ، اما بالنسبة الى الأذن غير الموسيقية ، التي لم تتكون ثقافياً فنياً ، فليس لأروع دوائع الموسيقى أقل معنى . وبالنسبة لأذن كهذه ، نرى أن أجمل موسيقى وأروعها ليست شيئاً موضوعياً ، ذلك لأن شيء الموضوعي لا يمكن أن يكون الا تعبيراً خارجياً ومظهراً من مظاهر قدرة تتمتع

بها كينونتي ( أو كائني ) . (ماركس) . وهذه حركة دياكتيكية تدور على قاعدة مادية - معاً - وعضوية ، واجتماعية . وقدرة كائني الفردي انما هي ، في ذاتها « استعداد ذاتي » و« معنى » لشيء موضوعي معين لا يظهر ، لا يعبر عن ذاته ، لا يستبين الا لحاسة في ، متلائمة معه ومقابلة له . بل هو يذهب - اذا توخينا الدقة في التعبير - الى ابعد من هذه الحاسة . ومن الناحية المقابلة نرى أن الاستعداد الذاتي يتطلب موضوعاً أو شيئاً موضوعياً : وهو يجده ، أو يخلقه . وفي الخلاصة إن تاريخ العمل الانساني هو أيضاً تاريخ قوى الإنسان الجوهرية ، موضوعياً ، وذاتياً .

يجيب ماركس - اذن - عن المسألة الاساسية التي تركها علماء الجمال معلقة . فما منشأ اشكال الفن المتباينة ؟ انها ليست صادرة لا عن مختلف الطرق في بلوغ الجمال الأسمى ، ولا عن مختلف مقولات حكم الذوق ( اللذ ، والمهم ، والجميل ، والسامي الخ . . . ) . ولا عن مختلف تجسيدات الفكرة العليا l'Idée وانما منشأ اشكال الفن الحواس . وهذا يبدو بدهياً . والواقع أنه وجب أن يأتي ماركس والنقد الجبري للفلسفة المثالية لبلوغ هذه الحقيقة البسيطة الواضحة الصافية ؛ فالماركسية في هذا الصدد - شأنها في جميع الحقول - تلتزم الحس السليم le bon sens وتستكشف العالم كما هو في الواقع . ان الدلالة أو المعنى الانساني ينصهر مع المعنى المحسوس ، معطياً -ايه ، بذلك ، المعنى أو الدلالة الجمالية . فهناك - اذن - في البدء عدد من الفنون يضاهي عدد الفعاليات القادرة على تحمل غنى كبير في الدلالة : التصوير ، الموسيقى ، النحت ( عناصر بصرية ، أو حاسية tactile دقيقة ) الرقص الخ . . . ولكن ليس ثمة فنون مؤسسة على الشم أو اللذ ( الا اذا أردنا أن نحمل الالفاظ خلاف معناها الاصلي ) فصناعة العطور والطيوب ، أو فن الطهو ليسا فنين بالمعنى الجمالي الخاص .

ان العمل الفني لهو ، من حيث جوهره ، شيء موضوعي وشيء موضوعي محسوس ، من نوع معين محدد ، وتوسيع أفق غنى الكائن البشري توسيعاً موضوعياً يستطيع غنى الحقيقة الواقعية الذاتية وحسب ( أذن موسيقية ، عين تحس بجمال الأشكال ، وبكلمة واحدة ، الاستمتاع البشري والحواس التي تقدر عليه Cette jouissance ) . بهذا وحده تستطيع مظاهر الفنى فى الحقيقة الذاتية كلها أن تصبح حواس تظهر للخارج ، وتعتبر عن ذاتها بوصفها قوى للكائن البشري ، وتكون اما متممة مطورة ، واما مبتدعة .

ويحذر بنا ان لا نفهم بهذه الحواس الحواس الخمس المعروفة وحسب ، وانما حواس أخرى أيضاً : مثلاً حاسة الحب ، الحاجة الجنسية . وهذه الحواس ليس لها كلها وجود انساني الا فى « طبيعة أصبحت انسانية » . ان الحاسة المستعبدة لحاجة بيولوجية خشنة grossier ليست الا حاسة محدودة خشنة . والانسان المثقل بالشقاء والهموم لا يمكن ان يكون لديه حس يهتم حتى بأجمل المشاهد . فيجب ان ينتشر الكائن البشري ، ان يفتح se déplote ، وان يكون قد امتلك تجربة موضوعية تحيل حس الانسان انسانياً وتخلق فيه « الحس الانساني المقابل لفنى الكائن البشري . » ( فالفر ، والشقاء ، والاستثمار ، والاضطهاد تشل هذا الانتشار ، هذا الامتداد فى أفق الانسان وممكناته ؛ ومن الناحية المقابلة نرى ان النضال ضد الاستثمار والاضطهاد يذكي هذا الانتشار ، وهذا ما يعنيه التعبير المجرد « الانزلاق عن الجوهر » (نصوص مخطوطة عام ١٨٤٤ ، راجع مجموعة ليفشيتز ص ٢٠٢-٢١٦)

ولنشير بشيء من اللاحاح اشارة مختصرة الى ان الطبقة العاملة ، اليوم ( فى منتصف القرن العشرين قد تخطت منذ زمن طويل العهد الذي كان يمكن تعريفها فيه بعبارة « الانحراف عن الجوهر » يعنى بالتعبير الذي يفيد نفيها البورجوازية ، او يفيد

« السلبية » من ناحية عامة . ( ماركس - المؤلفات التي وضعها في شبابه ) ان الانصهار بين العلم الماركسي اللينيني والحركة العمالية قد تحقق ؛ وطلبة الطبقة العاملة لم تدل على انها قادرة على ان تلعب دوراً سياسياً موحهاً قائداً وحسب ، وانما اسهامها الايجابي في جميع الحقول يفرض ذاته اليوم . بل انها قامت منذ امد قريب بقفزة جديدة الى الامام ، وخصوصا على صعيد الفن ، وذلك بالواقعية الاشتراكية .

واذا كانت المؤلفات التي وضعها ماركس في شبابه تقدم لنا تعاليم ثمينة في ما يختص بالمبادئ الاساسية ، فانها ، من ناحية ثانية ، لا تستنفد القضية . وتكون قد سقطنا في السفسطة السكولاستيكية اذا اردنا ان نعرف النظرية العامة للفن او الميول الجديدة فيه ، فاكفينا بوضع صيغ نأخذها من هذه المؤلفات ؛ بل علينا مراجعة النصوص التالية التي جاء بها معلمو الماركسية *les classiques du marxisme* ومراجعة التجارب الحديثة ، أيضا .

حين يفتح عهد مرحلة من الثورة الاجتماعية ، وما يصاحبها من تغير في القواعد الاقتصادية ، يعني ما يترتب على ذلك من نمو في القوى المنتجة ، فان البناء القوي الجبار الضخم ينقلب كله ، على نحو ما ، رأساً على عقب ، وبسرعة ، وحين نتدبر هذه الانقلابات *ces bouleversements* ، يجب ان نميز دائماً بين الانقلاب المادي في الشروط الاقتصادية للإنتاج ، - ويمكن ملاحظته بوساطة علوم الطبيعة - وبين الاشكال القضائية والتشريعية والسياسية والدينية والفنية والفلسفية ، وأخيراً بين الاشكال الايدولوجية التي يعي البشر من خلالها هذه المنازعة ويمضون فيها الى نهايتها (١) . هكذا كتب ماركس في نص معروف ( راجع توسيع هذا النص لستالين : في علم اللغة ) .

---

(١) راجع ماركس وانجلز « دراسات فلسفية » ص ٧٣

فالفن انما هو - اذن - بناء فوقى . وهو ، كالأبنية الفوقية  
كلها ، مرتبط بالقاعدة على كل حال ، ويؤلف معها ، ومع كل قاعدة  
أخرى ، كلاً مجموعياً معيناً - وله مميزاته الخاصة . وحتى حين  
يختلط بالدين (كما حدث في العصر الوسيط،مثلا) اختلافاً معيماً فإنه  
لا يضيع فيه ، ولا يكون مصر الفن مصر الدين نفسه . والشكل  
الفنى المعين ينشأ ، فى شروط (ظروف) تاريخية معينة ، يعنى فى  
مستوى معين من نمو القوى المنتجة ( يعنى من علاقة معينة بين  
الانسان والطبيعة ، ومن درجة من درجات قدرة الانسان على  
الطبيعة ) . وهو ينشأ على قاعدة اقتصادية فى علاقات من الانتاج ،  
محددة معينة ، يعنى فى علاقات من الملكية ( التعبير القضائى  
الحقوقي عن علاقات الانتاج ) والعلاقات الطبقيّة المعينة . وهو  
ينشأ وله علاقة بالأبنية الفوقية les superstructures الفلسفية  
والايدولوجية والسياسية .

وتبدو الواقعية الاشتراكية ، على هذا النحو ، بناء فوقياً  
قائماً على قاعدة نمط الانتاج الاشتراكي ، وهو نمط تستطيع  
( ويتوجب عليها ) أن تعمل على الاسهام فى توطيد دعائمه . ولكن  
يجب أن لا تؤخذ كلمة «بناء فوقى» بمعناها المجرد كما لو كنا  
نتحدث عن بناية مصطنعة مبنية على القاعدة الاقتصادية ، وعلى  
أرض القوى المنتجة . وانما تعنى الكلمة أن الفن لا يمكن انفصاله  
عن العلاقات المحسوسة *concrets* الملموسة بين الناس (القائمة  
على قاعدة معينة مغطاة) وتعني أيضاً أن الفن لا يمكن أن ينفصل  
عما يبذل من جهد لاستيعاب القضايا التي تطرحها هذه العلاقات  
ليُنصار الى تنسيقها وجعلها متلاحمة سوية الوحدة والجسد  
بواسطة التعبير عنها وامثالها . وانه لجهد ضائع أبداً ، ومستعد  
أبداً فى المجتمعات التي كان فيها استثمار الانسان للانسان يهيمن  
هيمنته المدمرة .

وبتعبير أخرى نقول ان الفن يستمد مادته من الحياة

اليومية ، ومن العمل ، ولكنه يهب هذه العلاقات الانسانية شكلا نوعياً معيناً ، هو الشكل الفني . وهكذا فهو بناء فوقي ولكنه يمد جذوره في العمل ، وفي الحياة التطبيقية ، وفي قدرة الانسان على الطبيعة يعني في مستوى القوى المنتجة .

والشكل من اشكال الفن يزول بزوال القاعدة التي كان بناء فوقياً من ابنيتها الفوقية . ولكن ما الذي يزول ، في الواقع ؟  
تزول القدرة على الإنتاج في اتجاه معين .

وفي فترة زمنية معينة ، وفي اتجاه معين ، نرى الشكل الفني المعين يتقهقر وينحط ، وتنحل أجزاؤه ، ويضؤل شأنه (وذلك بشكل يستطيع أن يفسح معه المجال ، من ناحية ثانية ، للتحويلات . مثلاً يفسح المجال لآثار فنية هجائية أو هزلية فكها *comiques* تصور تصويراً مضحكاً ما يصير الى الزوال والتلاشي كقصة دون كيخوته مثلاً) ولكنها لا تزول بزوالها . فثمة عدد معين من الآثار ، وبخاصة ، أكثرها تضمناً للخصائص ، والأكثرها عمقاً ، و«جمالاً» ، في اطار هذا الشكل المقدر له الزوال ، هذه الآثار تحتفظ بمعنى ( بدلالة ) وبقيمة وبقدرة على إثارة الانفعال الجمالي . وهذا واقع في الدرجة القصوى من الاهمية ، ومن شأنه أن يطرح قضايا ومسائل ، وهو يطرحها فعلاً .

كيف نفهم هذا الحدث الواقعي ؟

يجب أن نشير منذ الآن الى أن اشكال الفن وصيغه مرتبطة ببعض عناصر الاستمرار والديمومة ، فالحقائق الواقعية القومية والشعبية المعبر عنها في الآثار الفنية ، واللغة ، وهي العنصر الذي ألح ستالين ، منذ أمد قريب ، في بيان أهميته ، بكثير من القوة وصدق الوقع ، وكذلك أيضاً المحتوى التطبيقي العملي *pratique* للفن ، يعني العمل الفن من ناحية كونه شيئاً مفيداً ووسيلة أو أداة للاتصال ، بين الناس .

ندرك هنا - اذن - التماثل والفرق - معاً - بين الفن والمعرفة .

في الفن ، وكذلك في المعرفة تمايش ، اذا صح التعبير ، الفترات المتخطاة مع المكتسبات ( او العناصر المكتسبة ) وهي تحتفظ بفائدة حيّة راهنة ، فآثار الاقدمين وأعمالهم الفنية تبدو في أضواء جديدة ، وتظهر منها جوانب جديدة . والآثار العظيمة تبدو وكأنها مّعين لا ينضب . ولكن تاريخ الفن أكثر صروحاً وتقلبات وتعقيدات من تاريخ المعرفة . فالؤرخ الفني سوف يلتقي بمدارس وأساليب تتلاشى قوتها الخلاقة ، وأحياناً بكثير من السرعة المفاجئة ؛ فنتائج الماضي لا تأتي لتنضم الى الحاضر ، بوصفها تتالياً او تنابها « لجأت من الحقائق » كما يحدث في حركة نمو المعرفة .

وضعنا ، في صفحات سابقة ، النقاط على الحروف في صدّد بعض عناصر الديبومة والاستمرار : تكون الحس الجمالي داخل نطاق ( وبوساطة ) نمو قدرة الانسان على الطبيعة ، داخل نطاق ( وبوساطة ) نمو الحضارة وتطورها ؛ وسوف نعود ثانية الى هذه العناصر ، مثلاً الى الارتباط بين الفن والثقافة القومية ، بينه وبين اللغة الخ... . وعلينا الآن التاكيد على بعض عناصر اللاديبومة والاستمرار ( الانقسام ، الانقطاع ) فالفن ، ( وكذلك المعرفة ) ، لا يمكن تحديده وتعريفه بصراع الطبقات . وانما صراع الطبقات يستبين ، يظهر ( بدرجات تختلف وضوحاً وقوة ، حسب الفترات الزمنية secteurs والقطاعات المختلفة ) بالفن ، وفي الفن . بل يمكن ان يصبح هذا الصراع ، في بعض الاحيان المعينة ، وفي بعض اقسام الفن ، عنصراً جوهرياً من عناصره . ويكون هذا ، بخاصة ، حين يبدأ نمط الانتاج الاشتراكي في انتاج ابنيته الفوقية الخاصة ؛ في هذه اللحظة ، نرى الطبقة العاملة ، تقودها المعرفة وتوجهها ، تتطور أثناء تطويرها العالم يعني اولاً : تطوير القاعدة الاقتصادية . وابتداء هذا التطوير ، يقوم العمل النصلي السياسي ، يعني الدولة

المطورة وفقاً لمتطلبات الطبقة العاملة ، بدور حاسم . فالطبقة العاملة تستعيد - إذن - وتواصل ما اكتسب في العهد البورجوازي ، وتطوره ، وتعمقه . وهي تأخذه مجدداً ، بطريقة نقدية ، عامدة الى مراجعة عميقة للقيم ؛ وهي تعمل ، وتبدع ، وتناضل في اطار الأمة والوطن ، في اطار التحرر الوطني .

وانما عبّر هذا النضال ، وينقذ واع نشيط ، تتم تصفية الأبنية الفوقية المتخلفة للفن البورجوازي ، ويتم انهيارها بذلك أيضاً .

وتؤدي بنا النظرية هنا الى البحث عن الصلة الدقيقة المضبوطة بين الديموية والاستمرار وبين الانفصام في لحظة أزمة وتطور تاريخي . فصراع الطبقات ليس هو نفسه في ذاته ميدماً خلافاً ؛ وانما المبدع الخلاق البحث عن تعبير كامل صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة معينة ( او بتعبير أدق ) ، واكثر انطباقاً على الواقع : عن العلاقات الجديدة في لحظة انقلاب القاعدة ونمو القوى المنتجة ) . ولكن الصراع بين الطبقات يؤلف ، بخاصة ، جزءاً من هذه العلاقات . ونراه في المرتبة الاولى بوصفه وجهاً جوهرياً من وجوه الموقف التاريخي . فلنعد الآن ، بعد ان إوردنا هذه الملاحظات ، الى التعريفات .

ما هو الأثر الفني ، وما الفنان ؟

الفنان ، الخالق في الفن ، هو كائن انساني يحس باستعداد ، وحاجة أساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه الذات في شيء محسوس ، في موضوع objet ( فالفنان يختلف في هذا عن العالم والفيلسوف ، وعن رجل النضال والعمل ) .  
والأمر هنا يتعلق بالفنان ، لا بالفن اطلاقاً . ثم ان هذا التعريف ليس كاملاً ؛ وانما هو يشير ، بشيء من الإلحاح ، كما قلنا في السابق ، الى وجه من وجوه الفنان : الدعامة التي لغريدته.



الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة . الأثر الفني هو نتاج عمل يمتلك «مادة» ( أحياناً يكون قد مر عليها عهد طويل من الصياغة والاعداد : اللغة مثلاً ) وعمل الفنان الذي يرتفع الى مرتبة عليا من مراتب التخصص ، يتخطى اطار التخصص ، يعني اطار تقسيم العمل في فترة معينة ، وهكذا استطاع الفنان أن يكون ( ويمكن أن يكون ) صانعاً يدوياً *artisan* ؛ ولكنه يتعوى ، ويتخطى اطار التقسيم الحرفي للعمل ؛ ولذا يمكن أن يندخل في عمله عنصراً من عناصر الذوق والهوى *fantaisie* والتخيل ، وعنصراً من عناصر اللهو .

والفنان يتخطى ، بصورة عامة ، أو يحاول أن يتخطى (بصراع شخصي يخوضه ، يكون في غالب الأحيان صراعاً قاسياً ممضاً ، ويأساً في بعض الأحيان ) يحاول الفنان أن يتخطى الحدود والعقبات التي يناهض بها مجتمع ما ، الفعالية الشخصية . ( وحين تكون هذه الحدود وهذه العقبات موجودة ومناهضة لحركة النمو هذه ) والفنان يبذل أقصى جهد ، ليجد ثانية ، ويلتقط ، ويعبر ويمثل في اثره الفني كل عناصر الفن التي بلغها الانسان فعلاً في فترة زمنية معينة من فترات التاريخ . وهو يبذل جهده ليندخل في الأثر الفني بدوات الحياة ، وتجسدها الخارجية ، ومظاهرها « (ماركس) . والأثر الفني ، كالكائن البشري ، يكون أكثر أصالة وفراة بمقدار ما تزداد درجة أسهامه في الحياة عمقاً . ( الحياة الطبيعية والاجتماعية ) . هذا هو أساس الحركة الواقعية في الفن ، وهو أساس تنفرع منه الحاجة الملحة التي عبر عنها أنجلز ، الحاجة الى آثار فنية أصلية ، ملأى بالتماذج ( تعرض لنا كائنات اظهرت فيها عناصر الفردية بقوة ، وهي - أيضاً - نموذجية ) وهذه الآثار الفنية تلتقط ميول الحياة الواقعية الحية واتجاهاتها ونزعاتها العميقة التي هي جوهرية أيضاً .

الفنان ، المبدع الخلاق في الفن ، هو من حيث الأساس ،

كائن حر . ولكن كلمة « الحرية » هذه يجب أن تؤخذ بمعناها الواقعي الملموس ، لا تجريبياً . فالفنان لا يستطيع أن يوقف ، بقرار من « حرته » الشروط والظروف والحدود التي في عصره وطبقته ( في المجتمعات الطبقية ) وحدودهما ، وظروفهما . وعمله حر ، ولا يمكن أن يكون إلا حراً ، وذلك بمعنى أن الفنان يتخطى حتماً وبالضرورة الأطر الاجتماعية للعمل الذي لا يتحلى بصفة الخلق من حيث الجمالية ، وهذه الأطر تحدد ، بصورة طبيعية معتادة مهمات كل شتّيل ، ومكانه ، ودوره في تقسيم العمل . وحساسية الفنان لا يمكن أن يضغَطَ عليها أو يضيقَ عليها : فيلزمه أن يتخطى بانطلاقة حرة حدود الحساسية غير الخلاقة . ولكن كيف يمكن أن يتغلب وعيه وحساسيته ، ونشاطيته الفعالة من حدود النشاطية غير الخلاقة الا بانطلاقه مع أعمق تيارات الحياة والواقع ؟

يجب أن تهتم نظرية الفن أكبر الاهتمام بموضوع « ذاتية » الفنان يعني موضوع فنى حساسيته الفردية ، وحاجته «الداخلية» الى التحقق والتجسد ؛ وليس لهذه النظرية الحق في أن تستخرج من هذه « الذاتية » ، من هذه « الداخلية » الصرف ، تحمساً رومانطقياً فائق الحد ؛ ونظرية الفن هذه لا تستطيع الانطلاق من كون الفنان يتكشف عن انسان « غني » من بين سائر البشر ، لكي تصل ، من بعد ، الى أن تخفف ، بأي شكل من الأشكال ، من أهمية الشروط الاجتماعية والتقنية والظروف التاريخية ، والجماليات والطبقات ، وقيمها . بل على العكس ، **فالقضية سوف تطرح حتماً وأبداً لاكتشاف العلاقة الدقيقة المضبوطة بين مختلف هذه الحدود والأطراف :** صفة الحاجة الجمالية ، وطبيعتها عند فرد من الأفراد ، وأثره الفني ( مع اختلافه عن سواه في درجات النجاح) الشروط التاريخية - حاجات الجماهير والطبقات الراهنة - مستوى النمو التطوري الاقتصادي ، والاجتماعي ، والتاريخي .

أو ان ثمة من النقاد من يقترح نوعاً من الغيبية الفنية ، ويرى في الفن منطلقاً منفصلاً عن النسبي . ولقد اتهم هذا المذهب منذ زمن طويل . وثمة من يرى في الأثر الفني تمركزاً للحياة الواقعية وتكثيفاً لها بالفا أيضاً العنصر الجوهري في اتجاهات الواقع العميقة وميوله . وهكذا نصل الى قضايا تنطلق ، أكثر فأكثر ، في اتجاه الملموس والمحسوس .

الفن هو ، بمعنى من المعاني ، ووفق تعبير ماركس الرائع ،  
أسمى درجة من درجات الفرح ، يمكن أن يهبها الإنسان لنفسه .  
والفن يعبر ، في درجته السامية عن خلق الإنسان ذاته بذاته .  
الفن فرح ( يعني أكثر من متعة ، ومن مسرة ، وأكثر من اهتمام  
ذهني ) أنه يختص ، وما يزال يختص الكائنات البشرية من  
حدودها . لقد عرض ، وما يزال يعرض أسمى صور الإنسان .  
النماذج ، القدوات .

ونرى ، في الوقت نفسه ، أن الفن عبر عن القلق والكآبة ،  
والعذاب والتضال ، وعن الثورات ، وهو يحرق ، بمعنى من المعاني ،  
من الحدود ؛ ولكن الفعالية الجمالية لا يمكن أن تمارس إلا من خلال  
هذه الحدود ( إلا عبر هذه الحدود ) وبتعبير مجردة نقول أن  
الفنان يناضل ضد حالة « الانحراف » أو « الانزلاق » عن الجوهر  
الإنساني ، ولكن في داخل حدود هذه الحالة ، التي ما كان الإنسان  
يستطيع أن يلفيها ، وداخل حدود هذه الحالة التي كان الفنان  
يجعلها أحياناً ، وبمعنى من المعاني ، أشد قسوة ، وكان يجسدها ،  
فيحس بها البشر احساساً أقوى ، وهكذا حين اضطهدت الأدبان  
البشر ، واتاخدت على كواهلهم بأنقالها ، كان الفن فناً دينياً ، أو « مقدساً »  
كما يعبرون ؛ أن أساليب المهود الفنية السالفة إنما تنتج عن هذه  
المنازعة الداخلية الصميمة ، عن هذا التعبير عن الagتناء والافتقار  
- معاً - ، عن الاضطهاد والتمرد ، عن الانحراف عن الجوهر وعن  
الجهد المبذول لتحويل هذا الانحراف الى غنى .

ولسبب واقع واحد ، هو أن الطبقات السائدة كان بوسعها  
هي وحدها أن تذكر نوعاً من «الفنى» ، نتج عن هذا أن الفن  
فى مجموعه ، قد خدم الطبقات السائدة المسيطرة وعبر عنها .  
وفى التاريخ لم ينفصل « غنى » الحساسية والتفكير والنشاطية ،  
عن الفنى المادى ؛ فلقد كان الفن - اذن - بصورة عامة ، فناً  
طبقياً ، مرتبطاً بمصر الطبقات الحاكمة . وقوتها ، وبذخها وترفها  
وعظمتها ، ثم انهيارها .

وهذا يصح تماماً ، رغم أن افراد هذه الطبقات المسيطرة لم يقدموا هم أنفسهم الا عدداً ضئيلاً من الفنانين ، ولم يقدموا الا قسطاً ضئيلاً من الالهام ، وقليل جداً من محتوى الفن .

ورغم أن الفن كثيراً ما عبّر عن الميول التي لم تكن هي ميول الطبقات الحاكمة ، هذه الميول التي اجتاحتها وزعزت أركانها وطورتها ( ونستطيع فى هذا الصدد ، مقارنة آثار مازاشيو الفنية ، بآثار معاصريه ، ففي لوحاته يظهر ، بقوة عجيبة ، متجعبة ، الشحاذون ، والمرضى ، وابناء السبيل ، والمستعطفون ، وضحايا سادة المدن الايطالية فى العصور الوسطى ؛ يعنى أن آثاره تعبّر عن : « الشعب » .

ومن هنا كان من أصعب الامور وضع تاريخ للفن .

عن أي شيء كان يعبر الفن فى العصور الوسطى ؟ عن الدين ، حسب النظرية العادية ، ( أو ، كما يقال عادة ) أو عن حياة الشعوب الدينية ، وحياة رجال الدين ؟ أم عن الجهود العنيفة المبذوبة التي تبذلها الشعوب والناس ابتغاء الحباة رغم الدين ؟ ( على رغم ما يصيب الانسان من تقهقر وانحطاط ناتجين عن الدين ) . وهل كان يعبر عن الاقطاعية ، أم عن « غنى » معين فى العلاقات البشرية ، بلغه البشر داخل حدود نمط الانتاج الاقطاعي ، واطره ، رغمًا عن الاقطاعية بوصفها طبقة حاكمة مسيطرة ؟ وواضح أن احد هذين

العنصرين لا ينفي الآخر ؛ وأن الأمر معلق على طبيعة الآثار نفسها ، وأنه لا يجدر بنا أن ندرس التماثيل - الأعمدة - دراستنا لقصيدة من شعر كريتيان دى كروا . وواضح ان العنصر الثاني - الجهد الجاهد نحو الحياة ، رغم الدين ، ورغم الاقطاعية - يكون مهيمناً أحياناً ، وأن الصراع ، على كل حال ، بين هذه العناصر يكون جزءاً مكملًا من أجزاء هذا الفن . وفي الفن المسمى بالفن الديني ، أو « المقدس » لم يكن كل عنصر من عناصره سلبياً . فالمنازعة بين السلبى والايجابى تبدو واضحة . والمهم هنا ، أن علينا النظر الى الدين لا كما كان يُعرف ، أو كما يُعرف ذاته هو نفسه . وإنما يجب النظر اليه كما كان موجوداً هو نفسه تاريخياً ؛ يعني دين القرون الوسطى ، المرتبط بطبقة هي الاقطاعية ، وعلاقاته بحياة الشعب ، وأفراد الكائنات البشرية .

لقد كان ثمة تعبيرات ، وأشكال فنية ، وأساليب مناهضة للانسانية ، وللطبيعة ، وللمالوف - فى الظاهر ، على الأقل ، ولكنها كانت مؤسسة ايضا على جهد يبدل لادراك الانسان الحي وانقاذ جوهره . وقد نشأت ثمة تعبيرات وصيغ ، وأشكال فنية « وأساليب » مؤسسة على الحياة ، على الانسان الحي ، على الطبيعة . فحيناً تركز على الحياة الواقعية للمضطهدين ، وأحياناً على الحياة الواقعية لانتفاضة المضطهدين . وأحياناً كانت هذه الاشكال الاخيرة أحفل بالحياة ، وأحياناً أقل . فهي ليست - اذن - التعبير عن « الانحراف » عن الجوهر أو « الانزلاق » ، ذلك الذي أفسح المجال مثلاً لبعض الاساليب الفنية « القريبة » ، وإنما هي التعبير عن الانسان المنحرف عن جوهره يعني التعبير عن نضال ، وصراع ، ومنازعة ، وتناقض ، ان مفهوم الفن « المقدس » ، أو الالهى الربوبى هو نفسه من جملة الترهات . فكل فن انما هو فن انساني ، والفن الذى لا يتضمن نزعة انسانية ، ليس لنا ، بهذه الداعية ، ان نسميه فناً « غير انساني » . ان المنازعات المضمّنة فى

الفن « المقدس » تتضح لنا ، بوجه خاص ، في فن القرون الوسطى ،  
مثلا في اللوحات التي تمثل العذراء الأم ، ومن هنا منبع أهميتها ،  
وقيمتها الجمالية وشعبيتها .

وهذا يعني اعترافنا بتعدد القضايا المطروحة للبحث ، وتركيبها .  
ولكنها تحمل في ذاتها حلولها ؛ وثمة مكسب جوهرى ، حاسم ،  
للماركسية - وهو مبدأ الطبقات وصراعها وكونه محركا للتاريخ -  
وهذا مكسب يأتي هنا بحلول تفوق ما يطرح من قضايا ؛ والقضايا  
تنحصر هنا في البحث ، وتطبيق النظرية على المهود المختلفة ،  
والطبقات ، والآثار الفنية ، والناس . ونجد النص الاساسي الذي  
كتبه ماركس في هذا الموضوع في مقدمة كتاب « المساهمة في نقد  
الاقتصاد السياسي » ( الدراسات الفلسفية - ص ٧١ ) .

**قضية الوسائط (١) - بين القاعدة الاقتصادية وبين الابنية**  
الفوقية العقلية ( الايديولوجية ) عامة ، ( والفنية منها بخاصة )  
يوجد عمليات صياغة واعداد *ex elaborations* ؛ وليست هذه وسائط  
بين القاعدة ، وبين الابنية الفوقية ، وانما هي خطوط اولية ترسم  
الوعي ، والعرفة ، او مبادئ اولية ، وانعكاسات عن الواقع  
الحقيقي ، غير كاملة ، وتاريخ هذه الصياغات قد بلغ فعلا درجة  
عليا من التعقيد والتركيب ؛ وغالبا ما يحدث ان نجد فيه « بقية  
باقية » تعود بتاريخها الى ما قبل التاريخ ، وفي الامتثالات  
المتوهمة عن الطبيعة او عن الانسان ، لا نجد الا « عنصرا اقتصاديا  
سلبيا » ( انظر - رسائل ، في كتاب « دراسات فلسفية » -  
النشورات الاجتماعية ١٩٥١ ص ١٣٣ ) وهذا لا يمنع من « ان  
للتطور الاقتصادي الكلمة الحاسمة النهائية في هذه الحقول أيضا » ،  
في مضمار تقدمها أو في ازالة عنصر « الرواسب الباقية والموائق »  
( راجع المصدر المذكور ص ١٢٩ ) . ان الابنية الفوقية تؤثر ، بلا

١) Médiations

انتقطاع بعضها في بعض ، وفي القوى المنتجة ، وذلك في حدود صلتها العامة بالشروط الاقتصادية ( وانظر هو الذي شدد على كلمة « العامة » ) . لهذا السبب وجب ان نحلل ، تفصيلا ، شروط المعيشة لمختلف الطبقات الاجتماعية « قبل ان نحاول اكتشاف ايدولوجياتهم - معقولاتهم ، مذاهبهم العقلية - ومفاهيمهم الجمالية ، خاصة » ( انظر - قول أورده جدانوف في مؤلفه « عن الأدب ، والفلسفة ، والموسيقى » ، راجع أيضاً فوجيرون ، مجلة Arts de France ٢٧-٢٨ ص ٦٤ ) . ويكون من أكبر الخطأ ، إذن ، ( وهو خطأ يمرض تاريخ الفن لهجمات المثاليين ) اهمال الحلقات الوسيطة ، والبقايا والعوالق والرواسب ، والشروط التي يمتثلها الحقل ذو العلاقة نفسه « ابتداء من المادة الذهنية نفسها » ( انظر : رسالة الى كونراد شميدت ص ١٣٤ - من المرجع المذكور ) والتي تتبعها « العلاقات المتفرعة المشتقة » والأحداث الواقعية الثانوية « أو الثالثة » ( ماركس ، مقدمة الى الفلسفة في نقد الاقتصاد السياسي ) ، وتتبعها أيضاً حالات اللاتساوي في نمو اشكال الثقافة وتطورها . ( ماركس - المرجع المذكور - راجع مجموعة ليفشيتز ص ٢١-٢٣ ) .

وهكذا ، فيما يختص بالفن الاغريقي ، لم تكن تقتصر « الميثولوجية الترهية على كونها ترساة الفن الاغريقي ، وإنما كانت هي الثدي الذي غذاه » ( ماركس - المرجع المذكور ) . وانطلاقاً وابتداء من الحياة الاقتصادية والاجتماعية في الحاضرة الاغريقية ، وما يجاورها من الريف ، نتجت تلك الصياغة : « الفن الاغريقي يفرض وجود الترهية الميثولوجية الاغريقية ، يعني طبيعة المجتمع وشكله اللذين تم تكييفهما فعلا ، وعن غير وعي ، بشكل فني ، من قبيل هوى الشعب وخياله الحر . هنا نجد عناصر الفن الاغريقي . وليس الامر متعلقاً بميثولوجية ترهية ما ، ولا بصياغة فنية ما ، غير واعية ، للطبيعة » ( المرجع المذكور ) .

اذن ، ما مصدر عظمة الفن الافريقي ؟ من جملة اسباب هذه العظيمة حدث واقعي يتلخص في أن الوساطات Médiations العقلية الايديولوجية لم تكن تحتوي على أي عنصر من عناصر التجريد ، وأنها كانت تتمتع بنكهة لذيدة حيّة ، شعبية ، مع كونها في الوقت نفسه ، صياغة واعداداً للفن بلغ منتصف الطريق الى الذروة الفنية . وفي هذا المجتمع الافريقي ، المندفع في تحول سريع ، ولكن الذي ما يزال قريباً من المجتمع الخالي من الطبقات ، ( الجماعة البدائية الاولى ، المتحد الاولى Communauté primitive ) في هذا المجتمع لم تكن الايديولوجيات والعقليات التي كان الناس يدركون خلالها وعيهم لذواتهم ولعلاقاتهم ولقضاياهم ، قد اتخذت بعد ، طابعاً مجرداً .

فالشروط التاريخية للأثر الفني نجدها - اذن - في البناء الاجتماعي ، في فترة زمنية معينة ، منظوراً اليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبتها ، وجميع مفاعلاتها ، ومتناقضاتها . ولا يجدر بنا فقط أن نتابع ، من الأسفل الى الأعلى ، نشوء الأبنية الفوقية ، وإنما يجب أن نتابعها أيضاً من الأعلى الى الأسفل ، إذا صح التعبير ، وأن نأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها ، وقوتها الفاعلة الضخمة ( ستالين ) . أن الأبنية الفوقية ، والفن بخاصة ، تحتفظ بقاعدة معينة ، ذلك لأن الفن يجهد والفنانين يجهدون ليقدموا لنا صورة عن الحياة الواقعية تجعلها متلاحمة الاجزاء منسجمة ، مقبولة ، صورة تحسنها وتبررها ( في المجتمعات ذات الطبقات ) ؛ وتجب دراسة علاقة الانسان بالواقع الطبيعي وبقدرة الانسان على الطبيعة - العلاقات الاجتماعية ، تقسيم العمل ، الاساليب الفنية المستعملة ( المختلطة اعمق اختلاط بما اكتسب الانسان من قدرة على الطبيعة ) - الطبقات ، وعلاقاتها فيما بينها ، والعقليات ( الايديولوجيات ) المهيمنة ، والانماط البسيكولوجية النفسية والاجتماعية للشخصيات



الفردية، وأخيراً وخصوصاً صراع الطبقات (١) ، يعني الأيديولوجيات

أضف الى هذا ما يجب أن نذكره دائماً من أن التفسير الكامل ليس إلا حداً يستحيل بلوغه ؛ فالبحث عن تفسير للأثر الفني يجب أن يجنب شرك التحديق ، وأن لا يزعم لدأبه صفة الكمال ؛ ففي كل المجتمعات السالفة ، حيث كان البشر يصنعون تاريخهم على نحو غير واع ، تبعاً لقوانين موضوعية يجهلونّها ، في هذه المجتمعات كانت تسيطر « ضرورة حتمية أكملتھا المصادفة » ، وعبرت عنها ( الكلمتان المكتوبتان بحروف فاحمة شدد عليهما انجزر واشسار اليهما بخط التوكيد - المرجع المذكور - ص ١٢٧ ) .

ولا ينبغي أن ينطلق بحثنا عن التفسير انطلاقاً جامداً سطحياً فيلج حتى بالتفاصيل .

فموقف الماركسية - اذن - في المسائل الجمالية موقف واضح بَيِّن . فليس هناك « فن ماركسي » و « وصفات » ماركسية يدرسها الفنان لينبذ جمالياً ، بل ثمة نظرية ماركسية في الفن - وهي ، شأنها في ذلك شأن كل نظرية - تعبّر عن تمرس عملي معين ، وتفعل فيه ، وتؤثر أثرها في المبدعين .

وتبدلو لنا النظرية الماركسية في الفن وكان بها تناقضاً ،

---

(١) ان الصعوبة التي تبلغ حد القوة وتحول دون هذه الدراسة تتضح عند أن نعود الى مرحلة معينة لدواستها ، مثلاً : القرن السابع عشر ، العصر « المدرسي الكلاسيكي » الفرنسي ؛ فيلخاتوف يردّ المسألة الفرنسية ، وأتد كورناي بخاصة ، الى أصول هي المدرسة العقلانية الفرنسية التي نشأت في القرن السابع عشر ( راجع الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٢٧ الخ ) فهو يعمل بعض العناصر ، وخصوصاً ما حدث في ذلك العهد من انتماء للفلسف واكتلر رجعية ، تخطاها الزمن ، ( أصولها في القرون الوسطى : روايت القليلة ، والأسرة ، والتبعة الجماعية ، وهي عناصر واضحة جداً في مسرحية « السيد » Le Cid ، مثلاً ) أن الشعور الفاجع ، الشعور الذي يحرك المسألة ينشأ من الصراع بين النزعة العقلانية وبين هذه العناصر ، وليس من النزعة العقلانية منفردة . ومن ناحية أخرى ، كانت ثمة عناصر سياسية تتدخل : مثلاً الوعي للواقع القومي الوطني .

في الظاهر . فمن ناحية ، تعلن الماركسية بأن الابنية الفوقية ، عامة ، والفن بخاصة ، تفسر ، في آخر المطاف ، بالشروط الاقتصادية والاجتماعية ، وتزول بزوال قاعدتها . ومن ناحية ثانية ، فتحة واقع هو أن الآثار الفنية القيمة حقاً ، و « الجميلة » ، تبقى بعد زوال ظروفها : فهي تحتفظ بحياة جمالية ، وهبة ونفوذ عظيم ، وتأثير كبير على الناس الذين بلغوا ظروفاً شديدة الاختلاف عن الظروف التي أدت إلى تلك الآثار الفنية .

ان هذا التناقض ، **الظاهري** ، ينطبق على القضية التي كان ماركس أول من مبرر عنها بوضوح : قضية « القيمة » الباقية للآثار الفنية ، وحياتها الجمالية . ونحن نعطي هنا كلمة « قيمة » معنى حياً . وليس ثمة هنا أدنى علاقة بين الأثر الفني ، وبين المكان الذي يحتله في المتحف الكوني العام ، الذي حلم به السيد اندره مالرو . فالحديث هنا لا يتناول فن المتاحف ، وإنما الفن الحي ، والآثار الفنية التي تظل حية ، لأنها تتصل بحياتنا اتصالاً وثيقاً .

أضف إلى هذا ان كل انسان يعلم بأن ثمة مسألة هنا . وكل طالب يعلم بأننا لا نفهم « العالم الاغريقي » بسهولة ، ولا نمط العيش الاغريقي . ورغم ذلك فالمأساة ، والملاحمة ، والنحت ، والريثارة ( فن العمارة والهندسة ) الاغريقية تظل ، بمعنى من المعاني ، نماذج تحتدى . بل ثمة أكثر من هذا : ان تعليقات « العلماء » الطويلة الثقيلة التي قد تساعدنا أحياناً على تفهم الآثار الفنية ، كثيراً ما تقسد الانفعال الجمالي الذي نلقاه مباشرة من هذه الآثار ...

فلنا ان ماركس كان أول من طرح المسألة بقوة ووضوح ، في صدد حالة متميزة عن سواها هي حالة « الفن الاغريقي » .

وبعض أشكال الفن الاغريقي زالت زوالاً نهائياً ، فلا رجوع لها : كالملاحمة مثلاً . فعلينا الاعتراف بأنها لا يمكن انتاجها الا عند

درجة دنيا ضعيفة ، من درجات التطور الاقتصادي ؛ وهي تزول  
« فور ظهور الإنتاج الفني الحق » ، ويترتب على هذا ، في حقل  
الفن نفسه ، أن بعض الظواهر والبدوات المهمة لا تكون ممكنة إلا  
عند درجة دنيا ضعيفة من درجات التطور .

هذا هو المعنى الجمالي «لنمو الأشكال نمواً غير متساوٍ» (١) .  
فالمحمة ، بوصفها نوعاً أدبياً ، وبوصفها ظاهرة مهمة من ظاهرات  
الأدب ، تزول بتقدم المجتمع . وعلى الرغم من هذا يحتفظ  
هوميروس بسحره ، وروعته ، ونضارته ورويقه ( على الأقل في  
« المقطعات الجميلة » من ملحمتيه ) .

لقد زالت الميثولوجية الترهية الأفريقية ؛ فهي لا تتلاءم مع  
الفنون التقنية الحديثة ، وتزايد قدرة الإنسان على الطبيعة ونمو  
هذه القدرة .

« فمفهوم الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي هي في أساس  
التصور الأفريقي وبالتالي في أساس الفن الأفريقي ، هذا المفهوم  
هل يمكن وجوده مع وجود الآلات الأوتوماتيكية ؟ أن كل ميثولوجية  
تخضع قوى الطبيعة بالتصور ، وفي نطاق التصور ، وتهيمن  
عليها وتكيفها ؛ فالميثولوجية تزول - إذن - حين يهيمن الإنسان  
بالفعل على هذه القوى الطبيعية وينخفضها . وهل يمكن أن تنشأ  
ملحمة الإلياذة مع وجود المطبعة ؟ والا تزول الأغاني والأساطير ،  
وربة الشعر ، حتماً ، بمجيء الطباعة ؟ أو لا نشهد اليوم الشروط

---

(١) يبدو لنا أن لوكاس Lukas فسر نصوص ماركس هذه تفسيراً  
يمكن مناقشته ؛ فالجمع المتفوق اقتصادياً ، المجتمع الذي بلغ درجة عليا من  
نموه الاقتصادي ، قد لا يكون لديه غير ثقافة وفن مستواهما ثان . لقد أراد  
ماركس أن يقول فقط بأن مجتمعا متاخراً من الناحية الاقتصادية يستطيع أن يكون  
فيه نوع من التفوق في بعض أشكال الفن ، وأن هذه الأشكال الفنية ( ملحمة  
هوميروس مثلاً ) يمكن أن تبرز في مرحلة اقتصادية متاخرة « أزدحلت » لا يمكن  
أن تعود أبداً ثانية ( راجع ريفاي « الأدب والديمقراطية الشعبية » ص ١٥-١٧ )

**الضرورة لزوال الشعر الملحي ؟** ( ماركس - المرجع المذكور ) .

ويتابع ماركس قائلا بأن الصعوبة لا تنحصر في أن نفهم كون الفن الاغريقي ، كون الملحمة والمأساة الاغريقيتين لهما أوتق الارتباط ببعض أشكال التطور الاجتماعي ؛ وثمة دراسة نيرة متأنية (رسم ماركس خطوطها الأولية - راجع الصفحات السابقة) بوسعها تفسير الفن الاغريقي والملحمة الاغريقية ، والمأساة الاغريقية ، بالشروط الاقتصادية ، والتاريخية ، والاجتماعية . « **وانما الصعوبة تنحصر في أن نفهم كيف تستطيع هذه الآثار أن تمنحنا اليوم أيضا انفعالات جمالية ، وكيف يمكن أن نعتبر ، حتى اليوم ، من بعض الوجوه ، مقاييس ونماذج نتخذى ، ولا يمكن مجاراتها .** » ( وهذه المسألة نفسها يمكن أن تطرح ، ولنشير الى ذلك اشارة عابرة ، في صدد آثار عظيمة أخرى . فلماذا نرى شكسبير وموليير بين المؤلفين الذين تمثل رواياتهم باستمرار في بلدان الديمقراطية الشعبية ، وفي الاتحاد السوفياتي ؟ )

مما لا شك فيه أن الآثار الفنية المهمة تنفصل ، الى حد معين ، عن ظروفها التاريخية . وكيف ؟ إنفنى محتواها ؟ أم بأكمل شكلها ؟ أم أحيانا بهذا ، وأحيانا بذلك ؟ هذه هي المسألة المطروحة .

ولا يجيب بليخانوف عن هذه المسألة ، وهو ، الى حد معين ، احدث « معلمي » الماركسية ، وانما هو يرى أن « الفن احدى وسائل التقارب الذهني والفكري بين الناس » ( كتاب « الفن والحياة الاجتماعية » ) وذلك لا يبين لنا كيف أن الوسائل التي كانت صالحة ، ذات قيمة ، في عصر هوميروس ما تزال كذلك في عصرنا ؛ وهو يقول « لو عرضت فينوس دى ميلو على الهوتنتوت لنأقشوا في كمالها الفني ولما اعترفوا بكونها نموذجا للجمال » . فهذا التمثال الاغريقي يعبر عن مثل أعلى لجمال المرأة بلائم أطوار عديدة من تطور الجنس الابيض ( المرجع المذكور ، صفحة ١٠٦ ) .

وبعد نشوء المثل الأعلى المسيحي المتجسد في العذراء ، شهدنا ردة لمصلحة المثل الأعلى الاغريقي القديم ، وهي ردة جاءت عقب « الحركة التحررية » في اوروبا الغربية ؛ ولكن لماذا راحت هذه الردة تبحث عن نماذج ، وامثلة تحتذى ، ومثل أعلى للجمال النسوي في اليونان القديمة ؟ ان بليخانوف « يرى » فقط ، وهو يعتقد بان ليس ثمة الا « ان يرى » . ويقول : « هذا حدث تاريخي وحسب . » ( المرجع المذكور ) .

ولكن من المستطاع ان تتخذ الفلسفة المثالية هذا الحدث حجة من حججها . فليس أسهل من ان يقال « بما ان بعض الآثار الفنية تنفصل عن زمنها ، فذلك لانها تتصل بعنصر من عناصر الخلود . » فالفلسفة المثالية تحل المسألة ، كما اعتادت في جميع المسائل ، بالغائها .

ولكن ماركس ، على العكس ، طرح المسألة . وهو لم يمنع عن اطراح الماضي بجملته واسدال ستار النسيان عليه بكامله ( وهنا ، على الفن القديم ) ولكنه رأى بان هذا الفن يحتفظ بحظ من الروعة والسحر ، يسمح لنا بان نعتبره حتى يومنا هذا ، من نواح معينة ، وبعد ابداء بعض التحفظات ، مقياسا ومثالا يحتذى .

تزدهر اشكال فنية عديدة ، وتبلغ مرتبة الكمال على قاعدة مطابقة لدرجة دنيا ضعيفة من درجات تطور القوى المنتجة . فعلام يدل هذا ؟ يدل على ان الفن لا يمثل حركة نمو تطويرية كما يحدث في المعرفة ؛ وانما يتمتع الفن بطابع يجعله غير متصل اتصال حركة المعرفة ونموها . وهذا الطابع يجعل الفن غير متساو في سيره ، ويحدث هذا على الرغم من ان الفن يحصى أيضا على عناصر ديمومة واستمرار . ولقد أشرنا الى هذه العناصر في صفحات سابقة . فثمة « نسبة وعلاقة غير متساوية بين نمو الانتاج المادي وتطوره وبين الانتاج الفني . » ففكرة التقدم في الفن يجب

أن لا تفهم في نطاق عملية التجريد المعتادة » ( ماركس - المرجع المذكور ) . ان المجتمع الأسمى في درجة التطور الاقتصادي سوف يكون هو الأسمى في الأشكال الفنية التي سوف يبدعها ( وهذا ما حدث في فن الرواية التي جاءت بها الواقعية الاشتراكية، والسينما).

ولكننا قد نرى ، من ناحية ثانية ، ملحمة شعرية توحى بها الاشتراكية ، تظهر وسط شعب استفاق على الثقافة من طريق الاشتراكية (١) ولكن هذا يدعم تحطيل ماركس بدلاً من أن يضعفه .

ليس ثمة « تاريخ الفن » ، يعني تاريخاً قائماً بذاته ، تاريخاً مستقلاً للفن بوصفه فعالية منعزلة عن سواها . بل ثمة علاقات ، ولكنها غير متساوية ، وحالات تختلف في تناسبها ، بين حقل الفن التام الكامل وتطور المجتمع العام » والصعوبة تنحصر فقط في التعبير بصورة عامة عن هذه التناقضات » ( ماركس - المرجع المذكور ) . والواقع أنها حين يُعبّر عنها ، وتعيّن خصائصها النوعية تتضح ( المرجع المذكور ) ؛ ولكن يجب الانتقال من الأحداث المحسوسة - مثلاً : من حياة الفن الاغريقي او الشكسبيري ، الدائمة المستمرة، وعلاقات هذا الفن بالحاضر، الى تعبير نظري عام.

أضف الى هذا ، أن المسألة نفسها تطرح فيما يتعلق بأبنية فوفية أخرى . وماركس يورد مثلاً استعاده أنجلز ، ( رسالة الى كونراد شميدت - المرجع المذكور ص ١٤٢ ) وهو مثل مبادئ الحقوق التي صيغت صياغة شكلية . فالحق الروماني كان له شروط أوجدته وهي الانتاج الروماني ( أسلوب الانتاج المؤسس على ملكية الأرض ، وعلى الرق ) . ورغم هذا فان الصياغة القضائية التشريعية لعلاقات انتاج تختلف اختلافاً كبيراً عن العلاقات

---

(١) اليس هذا هو موقف نرودا ؟ Neruda

الرومانية ، وهي اسمى منها بكثير ( ولكنها ظلت محتفظة بكونها مؤسسة على الملكية الخاصة ) هذه الصياغة القضائية التشريعية قد استعادت شكلها من الحقوق الرومانية المدنية او الخاصة .  
فهنا نجد بناء فوقياً قد بقي حياً بشكله ( وهذا يصح ايضاً في المنطق الشكلي الذي نشأ في مرحلة من مراحل المعرفة ، تخطاها الزمن ) .

ان الآثار الفنية لا تبقى محتفظة بحياتها بوساطة شكلها الصرف ، ذلك لانه ليس ثمة اثر فني شكلي صرف . وبقاء اشكال فنية نشأت في الماضي لا يمكن ان تفهمه مادية غير دياكتيكية ، مادية لا تدرك العلاقات المركبة ، ولا تدرك الاستقلال النسبي ، والعلاقة ما بين العناصر العديدة ، وحالات اللاتناسب ، والمتناقضات ، او على العكس ، انسجام الابنية الفوقية في نسبتها ، في علاقتها بالقاعدة الاقتصادية ؛ ان بقاء الاشكال الفنية ، لا يطرح اي مسألة تعجز عن حلها المادية الديالكتيكية .

وفي ما يختص بالفن الاغريقي ، قدم لنا ماركس تعليمات ثمينة ؛ وعلى المؤرخ المادي للفن الاغريقي ان يدرس الميثولوجية التزهمية القديمة ، وشكل صياقتها ، ودلالاتها ، ولكنه لا يدرس الاساطير التزهمية بصورة عامة ؛ ولم تكن الميثولوجية ، بصورة عامة ، الوساطة بين « البراكسيس » ( الانتاج ) الاغريقي - القوى المنتجة ، والقاعدة الاقتصادية ، والعلاقات الاجتماعية ، والحياة المعاشة في بناء اجتماعي معين - وبين الفن ؛ وكانت تلك ميثولوجية أصيلة متفردة Originale ، وبالتالي ، وبمعنى من المعاني ، قومية ؛ وفي منابع هذا الفن نجد طقوساً ونظرات دينية des cosmogonies في تكوين العالم ، لم يعرفها ماركس . ولكن قضيته التي عرّضها عن صياغة شعبية للطقوس تحتفظ بقيمتها . ففي اعداد هذه الميثولوجية وصياقتها تدخّلت حياة جماهير الفلاحين ونضالاتهم

ضد طبقة الملاكين ، وضد الامراء والملوك . ان العلاقات بين المدينة والريف ، ونضال بورجوازية المدن ضد الارستقراطية مالكة الارض ، وصراع سكان المدن ضد الارستقراطية وضد البورجوازية المتاجرة ، الخ ... ومن هنا نشأت مفاهيم : العدالة ، والقصاص ، والقندر ، والبطولة ، وكلها ماثلة بصورة حية في اساطير هرقل وبروميثوس ، والأتريديين الخ .. وهذه المفاهيم التي ظهرت في شعب معين ، قد اتخذت فيما بعد ، معنى كونياً شاملاً ، معنى عقلانياً . وهكذا تحتفظ أسطورة بروميثوس في نظرنا بدلالة مفعمة بالصور ، ودلالة عقلانية ، في آن واحد .

وماركس يميز ، بعمق ، بين الأسطورة الترهية الناشئة في فترة معينة عن الهوى الشعبي والدوق الشعبي ، وبين الرموز التي يصنعها تفكير مجرد قاصد ، يعمل في مواد وجدت في السابق ، وهو يصنعها حين تكون الميثولوجية قد فقدت أسباب حياتها . فالرموز ، والخرافات ، والأساطير المصطنعة أمارات تشير الى تدهور الميثولوجية الترهية .

لقد كانت الميثولوجيات الحقيقية - اذا صح التعبير - أحداثاً اجتماعية ، وتخیلات جماعية أبدعتها جماهير الشعب الفاعلة المناضلة لانشاء علاقات جديدة . وهي ترتبط بالديموقراطية ( الديمقراطية التي لما تكتمل ، الديمقراطية الناشئة في ظروف الرق ، ولكنها الديمقراطية الحية ) في المدن والأرياف الاغريقية ، فهي تحتفظ - اذن - بعناصر الحياة من طريق محتواها ( حتى ولو كانت الآثار الفنية المنبثقة عن الاساطير آثار أفراد عباقرة ، يصوغون هذا المحتوى الذي اكتسب ، من قبل ، صفة جمالية ) . وليس اذن بواسطة شكل كامل « جمالياً » أو بواسطة عوالت ورسوبات ايديولوجية خلقها الماضي .

ان التطور الخالق ، كما يقال أحياناً ، لا يبدو بوصفه وظيفة



« بيسيكولوجية » تنبع في داخل بعض الأفراد . انه « فردي » ولكنه اجتماعي أيضاً ؛ وهذا الشكل المعين من اشكال التخيل ، أو ذاك ، يظهر في بعض الفترات ، ويزول بزوالها . ففي الميثولوجية الاغريقية نرى أن وعياً غامضاً لعلاقات الانسان مع الطبيعة كان يختلط مع وعيد غامض للعلاقات الانسانية والطبقية . وهذا الوعي قدّم للعبقريات الخلاقة مادة مبهمة مشوشة وغنية - معاً - ومحسوسة ( لا ادراكية ) بيد انها نفذت اليها بعض عناصر الحس والعقل .

وانتم العبقريات صياغة هذه الصور حتى بلغت بها درجة الكمال في الأثر الفني . ويختم ماركس كلمته في هذا الموضوع بقوله : « لا يستطيع الانسان العودة الى الطفولة دون أن يخرف . ولكن الا يبتهج بسداجة الطفولة ، والا يتحتم عليه هو نفسه الطوح الى مستوى انساني ارفع ، واستعادة حقيقته الطبيعية ، في طبيعة الطفولة ؟ ولماذا لا يكون لطفولة الانسان الاجتماعية في اجمل طور من اطوارها ، سحر خالد ، بوصفه طوراً تولّى ولن يعود ابداً ؟ ثمة اطفال سيئو التربية ، واطفال اكبر من اعمارهم الحقيقية ، وكثير من الشعوب مثل هذه الفئة . ولكن الاغريق كانوا اطفالاً طبيعيين ، والسحر الذي ياخذنا حيال فنهم لا يتناقض مع ضعف تطور المجتمع الذي نشأ فيه ذلك الفن ، بل الأصح قولنا انه نتيجة عنه . »

ففي نظر ماركس - إذن - ليس انفصال الآثار الفنية عن اطوارها التاريخية منافياً للمفهوم التاريخي والمادي عن التطور البشري ، بل على العكس . وتاريخ الفن يبدو على هذا النحو ، حافلاً بالصروف والاحداث ( غير متصل ) ، ويبدو منظوياً على نوع من الديبومة ، يعني متصلاً بجميع ما في تاريخ تطور الانسان والثقافة والحضارة والشعوب والأمم ، من عناصر استمرار .

أن « القيمة » الحية الباقية لبعض الآثار الفنية تعود بأسبابها الى عناصر الديمومة هذه.، يعني الى جوهر النضال العريق القديم الذي يخوضه الانسان الاجتماعي لقهر الطبيعة ولتنظيم علاقاته الجوهرية مع ذاته . ورغم انه ليس ثمة تطور بمنعزل للفن بوصفه فناً ، فهناك بعض الآثار الفنية العظيمة التي تدرج في مجرى تطور الانسان الاجتماعي ، على نحو يشبه ، من نواح معينة ، عهداً أو مرحلة من مراحل تطور الكائن الفردي - وهي الطفولة - وكل ايدولوجية عقلية تتضمن وهماً يتصوره الناس في مفهومهم عن انفسهم ؛ وتقدم المعرفة العلمية ، والنقد العلمي ، والتاريخ العلمي ، يهدم هذه الأوهام السالفة . ولكنها حين تنهار ، وهي التي صيغت الآثار الفنية داخل أطرها ، وحتى بعد زوال « الرواسب » نهائياً ، تظل هذه الآثار الفنية محتفظة بحياتها وتأثيرها . وبينما نرى أن الأوهام الايدولوجية تتلاشى بتقدم المعرفة ، وأن المعرفة تتقدم مرحلة فمرحلة ، يظل الفن وكأنه شهادة محسوسة حية في المجهود المتخطاة . وهكذا فالفن الاغريقي يعيد الينا صورة عن الصحة والنضارة والحيوية وسحر الطفولة الجميلة المتفتحة .

وهذا النص الذي كتبه ماركس لا يحل القضية حلاً كاملاً . فكيف ، ولماذا تفرّد الاغريق بهذه الخاصة ، بهذا الحظ ؟ كيف ولماذا عبّرت الميثولوجية الاغريقية ، ثم الفن الاغريقي ، عن سحر هذه الطفولة الاجتماعية عند الانسان ؟ ومن يجد هذا السحر عندهم ثانية ؟ ان تأثير الفن الاغريقي لم يعرف في العصر الوسيط بالصورة نفسها التي عرف بها اثناء عصر النهضة ، وفي القرن السابع عشر ، واثناء الثورة الفرنسية . فكيف كان ذلك ، ولماذا ؟ اقلاً يجدر بنا ان نأخذ بعين الاعتبار كون الاغريق قد انتصروا - اثناء معارك ضارية سياسية واجتماعية - على جانب بربري وحشي ، بدائي ، من جوانب ثقافتهم ؟ ويكون هذا بحيث أن الجانب الهمجتي من رموزهم الطقوسية الاولى هذا ، قد سيطر عليه

في النهاية الجو الاسطوري الصرف وتحتصر في الفرق الباطنية ؛  
الا يجدر بنا ربط هذه الأحداث ، بصورة اوتق . بالعلاقات  
الاجتماعية والعلاقات الطبقية في المدينة وفي الأرياف مجتمعة (١) ؟

وقد يكون من واجبا ايضا أن نأخذ بعين الاعتبار كون  
الاغريق قد ابدعوا العقل واكتشفوا النزعة الانسانية ، في شكل  
كامل النضارة والطراوة ، شكل عقوي موفق ، مغمم بالفرح .  
ان الفن يضفي صيغة مضبوطة نيرة على مبتكرات التخيل الشعبي ،  
فهو يبلغ - اذن - مرحلة تعبر عن الجهد النازع الى العقل ،  
والوضوح ، والعدالة ، والسعادة . صحيح ان رجلا من قبائل  
الهونتوت قد لا يلقي نظرة اهتمام على « فينوس دي ميلو » .  
بيد ان المهود التي اتخذت فيها النزعة الانسانية شكلا حيا - عهود  
النزعة الانسانية الثورية - قد ولت وجهها شطر الفن الاغريقي ،  
او انها راحت تقدره حق قدره ، على الأقل .

ولكن ، لعل الفن الاغريقي والاساطير الاغريقية ، ما تزال  
تحتفظ بمعنى عظيم نحسه ، لانها تعبر عن ضعف الطفولة الساحرة  
اللطيفة ، ازاء الطبيعة ، وازاء طبيعتنا الخاصة ، رغم ما اكتسبناه  
من درجات القدرة ؟ وعندئذ يصح ان نفكر بانها تعبر عن نشأة  
القدرة عند الانسان على الأشياء وعلى ذاته ، واكتشاف الانسان  
لذاته ، بجميع ما يعانيه من اضطرابات ، ومعارك ، ومباهج ،  
ووعود ، وحسرات .

ان الآثار الفنية الدائرة حول المآسي قد ظهرت حين تعارضت  
« العدالة » مع « القدر » ، وحين نهض شعب المدن ونهضت

---

(١) اشار ماركس فقط الى منسج العمل العلمي . وبعض الكتاب المعاصرين  
من ماركسيين أو قريبين من الماركسية ، قد حاولوا القيام بهذه الدراسة ، ولكن  
لا يبدو لنا أن أعمال هؤلاء ( من أمثال تومسون ، وبونثالر ) كافية ، مرضية ، رغم  
أن ما جاءت به هو حقيقي ايجابي .

الفردية الناشئة لا تطرح عادات الجماعة البدائية ، وتقاليدها ، ورفض « حقوق » الأرستقراطيات المزارعة أو المتاجرة ؛ ومعارك كهذه تظل محتفظة بمعنى غني مليء ، رغم التجريدات والأساطير الترهية التي تلبست بها ، وهذه الأساطير تستعير أيضاً معناها من تلك المعارك نفسها .

ولا ننس ، من ناحية ثانية ، أن اليهود القديمة ( الاغريقية والرومانية ) ما تزال تقدم موضوعات ونصوصاً لنزعة « انسانية » جامدة ، ميتة ، كاريكاتورية لأنها مدرسية سكولاستيكية تجريدية ؛ أن الماضي لا يتخذ معنى وحياة الا بواسطة الحاضر . ولتدع « الموتى يدفنون موتاهم .. »

اما ان محتوى الآثار الفنية هو تاريخي واجتماعي فأمر مفروغ منه ، ولا يبدو أن من الممكن العودة لمناقشته الا في نظر أولئك الذين يتعمدون أن لا يمتروا بالتاريخ ، ويرفضون أن يتخذوا وجهته الصحيحة .

اما فيما يختص بالمحتوى ، فكتاب بليخاتوف يقدم لنا اشارات وافرة الفنى ، تكمل تلك الاشارات التي خلفها لنا ماركس وانجلز .

ولكننا لا نجد ناحية من نواحي كتاب « الفن والحياة الاجتماعية » يحل فيها بليخاتوف المحتوى تحليلاً منهجياً . والفكرة التي يعرضها بليخاتوف والقائلة بأن العامل الاقتصادي يتخلل عن مكانه في المجتمعات التي بلغت درجة عليا من التطور والنمو ، فيحل محله عامل نفسي ببيكولوجي ، ليست واضحة . ( راجع بليخاتوف - الفن والحياة الاجتماعية ، مقدمة بقلم ج . فريفييل ص ٦٨ ) . فهل يدور حديثنا حول محتوى نفسي ببيكولوجي للأثر الفني أو حول محتوى ايديولوجي عام يختص

بعض معين ، مخوى منعكس في ضمائر الأفراد ؟ أم ان الموضوع يتعلق بتكون نفسي أصيل متفرد ، بالروح أم بالطابع القسومي في اطار الاقليم ، والاطار الاقتصادي ، والسياسي ، لامة من الأمم ؟ أم ان الامر يتعلق بنفسية طبقية مستقلة عن القومية ؟ أم بنفسية فردية ؟ فتحليل المحتوى كما جاء عند بليخانوف ، يظل - اذن - غامضاً جداً ، والعنصر الشعبي والقسومي بخاصة ، ولم يهمله بليخانوف في مختلف التحليلات الملموسة التي حاولها ، ولكن يبدو لنا انه أهمله في النظرية العامة . ويبدو نقص التحليل بوضوح خصوصاً فيما يتعلق بالشكل وعلاقاته بالمحتوى . وبليخانوف الذي فهم أعمق الفهم المحتوى التاريخي والاجتماعي والايديولوجي ( العقلي ) للآثار الفنية ، يقتصر على ملاحظة الشكل دون أن يمضي في التحليل الى أبعد من الملاحظة ؛ فهو يتحدث في مؤلفه عن الصياغة ، والاناقة ، والكمال ( راجع ص ٥٥ ، ص ٧٥ ) دون أن يحاول تعميق التحليل . فالفن والنشاطية الجمالية يتحدان عنده بالحس الجمالي و « بمتعة من نوع خاص » ويقول بليخانوف « ان طبيعة الانسان تمكّنه من أن يكون له احساس ومفاهيم جمالية . » ( ص ٥٥ ) . ان الاحترام الذي ندين به حين نتحدث عن ماركسي عظيم ، لعب دوراً تاريخياً ، بمنعنا من السخرية بهذه الكلمات الفارغة المكرورة . فماذا يمكن أن تعني ، في نظر قائل بالمادية، ال «قوانين العامة لطبيعة الانسان النفسية البسيكولوجية»؟ (ص ٥٦) . وفعالية الشكل الجمالي ، أو الصيغة الجمالية ، انمت - اذن - بأسبابها الى اللهو ؟ (ص ٥٦) . ولكن يبدو لنا ان بليخانوف يخلط هنا بين أشياء متباعدة جداً هي أصل النشاطية الجمالية عند البدائيين وعند الأطفال ، ويخلط هذه مع عنصر من عناصر النشاطية من ناحية ، وجوهرها في المجتمعات المتطورة وعند الذين بلغوا سن الرشد ، من ناحية أخرى ؛ ونظريته القائلة «بوجهة نظر جمالية تتعارض مع وجهة النظر النافعة » خاطئة اطلاقاً . (ص ٥٧) ولا شك أن بليخانوف أخطأ هنا حُسن التعبير ولم تسعفه

الكلمات . ونحن نعرف أن بليخانوف شدد ، في ناحية أخرى من مؤلفه ، على المحتوى الأيديولوجي العقلي ، وعلى فعل الفن وتأثيره النضالي ؛ والأثر الفني في مجتمع متطور ، يكف عن أن يكون له المنفعة المباشرة نفسها التي لآناء ، أو لصندوق خشبي ، أو لقطعة سلاح منقوشة في مجتمع أكثر بساطة وبدئية - وهي أشياء « نافعة » ، تكون أحياناً جميلة جداً ، و« قيمتها » الجمالية الباقية الدائمة لا يمكن أن تنفصل عن هذه المنفعة التي جعلت منها أدوات و« وسائل » في العلاقات بين البشر ؛ وقد اتخذ الأثر الفني ، منذ ذلك الوقت ، في المجتمعات الأكثر تطوراً ، وجه نفع اجتماعي وسياسي ؛ فاللوحات الفنية التي تمثل الوجوه قد عبرت عن بهرج الشخصيات في الطبقات المسيطرة الحاكمة ، وعن جلال هذه الشخصيات ، وقدرتها وغناها ؛ فالصروح ، والقصور والكاتدرائيات ، والبلاطات تفتت بامجاد المدينة ، والمملكة ، والبلاد ، وساداتها أيضاً ؛ ويرى أهل البندقية في لوحات تانتوريه المعروضة في بلاط الدوجات (١) أنها تمثل جنّي البحر يظهر فجأة ليقدم خاتم الخطوبة للبندقية . ولكن موضوع اللوحة يدور في الواقع حول ديونيزوس وهو يخاطب آريان في ناكسوس ؛ لقد أراد المصور ولا شك هذا الإبهام وتعمّده . أن الدعاوة ، كما يقال باللغة المعاصرة ، قد نقلت الموضوع وحوّزته تماماً ، وألقت الظلال على « الموضوع » الميثولوجي الخيالي . أن استبعاد عنصر المنفعة التطبيقية العملية والاجتماعية والسياسية من الفن يتقير محتوى الفن . وليست المنفعة فيه عنصره الوحيد ، ولكنها من عناصره الكمّلة ، على أن تؤخذ بمعناها الواسع ؛ أن المفهوم اللينيني في الأدب ، وكذلك الواقعية الاشتراكية يجعلان العنصر الذي كان من قبل في كل فن عفويًا غامضاً ، عنصراً واعياً ، بتطويره وتحويله وفقاً لوجهة نضال البروليتاريا ، وبتوسيعه وفقاً لمتجه البناء

---

(١) رؤساء جمهورية البندقية .

الاشتراكي ؛ ويجب أن يكون الأدب « عنصراً من عناصر مجموع الجهود البروليتارية » (لينين) . ( راجع تعليقات ريفاي في « الأدب والديموقراطية الشعبية » ص ١٩ ) .

ويترتب على هذا أن تحليل المحتوى يجب أن يعتمد له بطريقة منهجية . ذلك لأن محتوى كل أثر فني صحيح إنما هو « متعدد . جوانب القيمة » ، غني ؛ والمنفعة التطبيقية العملية ، والاجتماعية ، والسياسية ، هي أحد الجوانب التي قد تصبح جوهرية « حين يتقلب المقياس السياسي على المقياس الجمالي » في بعض الظروف التاريخية ( راجع ماوتسي تونج - النصوص التي صدرت عند سِغَر ) .

لقد أوضح بليخانوف أحسن إيضاح أولية المحتوى ، ووحدة المحتوى والشكل في أعظم الآثار ، وفي الوقت نفسه ، أوضح الانفصال بين الشكل والمحتوى في الفن المنهار عند الطبقات المنهارة ( ص ٧٣-٧٥ ) ولكنه لم يقدّر بتحليل شروط وحدته مع المحتوى ( مطابقته ، « نجاحه » ) وكذلك لم يقدّر بتحليل الحالات التي يخفق فيها الشكل ؛ انحطاط مستواه عن مستوى المحتوى . مثلاً !...

مما لا شك فيه أن الدراما البورجوازية والكوميديا النواحة ، في القرن الثامن عشر ، رافقتا في فرنسا نمو البورجوازية ؛ وهذان النوعان المسرحيان عكسا لهذه الطبقة صورتها الخاصة ، فمجددا الفضائل البورجوازية ، مناهضة لها بمفاسد الارستقراطية الآخذة في الانحلال ؛ وبليخانوف يعرض ، في صفحات رائعة موفقة ، محتوى الأدب في القرن الثامن عشر ، وتطوراته (ص ١٧٥ وما يليها) غير أن ثمة نقطة تظل غامضة بعد هذا العرض . فلماذا كانت مسرحية ديلرو « رب العائلة » مسرحية مخففة ، دون روايات مولير أو راسين في مستواها ، بينما نرى أن رواية « ابن أخ رامو »

«Nevu de Rameau» لديهم نفسهم، تظل في نظرنا رواية في الدرجة العليا من الروعة ؟ من السهل أن نبين أن لرواية Neveu de Rameau محتوى أغنى من محتوى « رب العائلة » ، وذلك ، على وجه التدقيق ، لأن ديدرو يسخر فيها من الأخلاقية البورجوازية ، هذه الأخلاقية نفسها التي يطربها في « رب العائلة » Père de famille ومن السهل أيضاً أن نبين أن الشكل في رواية Père de famille أروع كثيراً منه في « رب العائلة » ، وأن الحوار في الأولى أكثر لذعاً وحيوية منه في الثانية ، وأن الصيغ أكثر لنعاً أيضاً ؛ ففي « ابن أخ رامو » وهي رواية قصصية مفرغة في قالب الحوار ، مفعمة بالتهكم ، مناهضة لما تواضعت عليه « الأخلاق التقليدية » ، في هذه الرواية نكتشف ديدرو الكاتب المرحي . فكيف نفسر هذا ؟ يجب تفسيره ولا شك . ان بليخانوف لم يستنفذ المسألة ، وتحليلاته الرائعة المرموقة تؤدي بنا الى عتبة مسائل أخرى : تعميق المحتوى ، تحليل الشكل وعلاقته بالمحتوى ، والقيمة الخالدة للأثر الفنية ، أو ضمور القيمة وثلاثيها (١) .

---

(١) اشارات وإرشادات للمركس في مجموعة ليفشيتز من ١٩٢٤ ، عن الاسلوب ص ٤٢٠ - عن الاسلوب في الادب ، الخ .



## الفصل الثالث

### المحتوى

يبدو لنا أن بعض الآثار الفنية ، ذات الأسلوب الرائع العظيم ، تحتوي على شيء لا ينفد ، لا ينضب . وفي هذه الآثار بحثت عصور مختلفة بعضها عن بعض اختلافاً كبيراً ، وما تزال تبحث ، عما يلائم حاجاتها الجمالية . ولقد اكتشفت وما تزال تكتشف في هذه الآثار النهجية الكلاسيكية ، وجوها جديدة ، ومن ناحية مقابلة تكتشف ذاتها من خلال هذه الآثار القديمة .

نرى ، هل يسعنا أن نستخدم هنا كلمة « اللانهاية » ، في موضوع هذا المحتوى الذي لا ينضب . قد يكون استعمال هذه الكلمة ممكناً ، على أن نحدد بدقة أن الحديث لا علاقة له البتة بالانهاية غيبية ميتافيزيقية ؛ والكائن البشري ، بجسمه ، وحياته ، ووضع الجنسي ، يشارك في شيء له بعض الصفة اللامتناهية : الطبيعة المادية ، الحياة . ولكن ، في الوقت نفسه ، هل هناك ما هو أكثر حدوداً وتناهيًا ، هل ثمة شيء محدود ومتناه أكثر من من جسد الإنسان ، وحاجاته البيولوجية أو العملية المراسية ، الجسد وبواعثه الجنسية ؟

وعلى نحو مشابه لهذا ، نرى الأثر الفني العظيم ، على طريقته الخاصة ، متناهيًا من حيث جوهره وأساسه ، كمكلاً ، يعني تاماً منجزاً ، فهل يستطيع هذا الأثر الفني أن يوحى بوجود الطبيعة المادية اللامحدودة ، وأن يستحضرها ، وأن يوحى برعشات

الحياة الرحبة غير المتناهية ؟ أجل . ولكن هذا يكون شيئاً  
انسانياً : مثلاً ، سفينة في البحر ، وارصفة ، وسدود ، ومنظر  
كيفته يد الانسان ؛ وهكذا لا يظهر اللامتناهي الواقعي الا من خلال  
المتناهي ، والا فيه . ( والاكثر لاتناهيًا اذا صح التعبير ، من خلال  
الاكثر تناهيًا ) . ولا يمكن ان يتعلق الأمر ، فيما يخص الفن ، الا  
« بلامتناه » انساني . ليست هذه النزعة الانسانية للفن الاغريقي  
- يعني في آن واحد ولادة واكتشاف الانساني ، وأول وعي الانسان  
لهذا العنصر الانساني ، واكتشاف قدرة الانسان على الطبيعة ،  
واستشراف إمكانات الانسان اللامحدودة - ليست هذه النزعة  
الانسانية هي التي تمنح الفن الاغريقي معنى لعله معنى لا ينضب ،  
معنى شباب غني بالوعود ؟

حين تشير في فينوس اغريقية ، ( فينوس دي ميلو ام  
سواها ) نشوة فرح جمالي خالص ، عندئذ لا اشعر ازائي بامرأة  
عارية ، امرأة حسناء ، تعتبر المثل الأعلى لجمال الجنس الابيض  
في بعض الفترات التاريخية كما يشير بليخانوف ، وانما احس  
بإثبات وتأكيد للكائن البشري ، في اوج صباه ، بكل صباه ، ذلك  
الصبا السعيد الذي يظلق الفرح ، في اللحظة التي لم تتحول  
فيها ، بعد ، الخصوبة التي تحل في احشائها ، خصوبة الحياة ،  
ولم تمسسها بأي عيب ولا بأي ذبول ، وانما هذه الخصوبة نكتتها  
اكتناها في شكلها الذي لم يمس . والتمثال ينصب امامي الشكل  
الانسائي ، وكأنه عالم ، بل كانه الطبيعة نفسها . فاللانهاية  
الانسانية تبدي لنا هكذا قريبة ، يمكن بلوغها وادراكها والوصول  
اليها . وهو لا ينتزعنا من ذاتنا ، بل هو على العكس يكشفها لنا .

وجزؤنا الأكثر محدودية يتخذ شكل الامحدود (١) . والذي لا يرى في تمثال فينوس الا امرأة غريبة لا يمكن ان يدرك الطابع الجمالي الخالص في تمثال او لوحة ؛ ولا يمكن ان يدرك الاسلوب العظيم ، اذا كان الأمر يختص براءة أدبية .

(١) للفن محتوى بيولوجي : كيف يتعين هذا المحتوى ؟ ان المحرك الجنسي ، بخاصة ، يحمل الى كثير من الآثار الفنية عنصراً حياً لا غنى لها عنه ؛ فنحن نتأمل في التمثال ، ونقرأ الرواية .. بكائننا كله ( وليس بالروح كلها كما كان يقول افلاطون ) فأنني أعجب ، وأحب ، بوصفها امرأة ، نأتاشا العبودة ، إحدى شخصيات « الحب والسلام » ، او شخصيات فادييف النسائية الشابة او مادو في كتاب « العاصفة » لاهرنبورغ .

ان الأثر الفني ، وهو الشيء الحساس المشرع للحساسية ، ينطوي على مستلزمات حتمية معقدة طبيعية ، من فيزيولوجية وبيولوجية وهي تنبعث من طبيعة الكائن الحي الطبيعية وتخطب الطبيعة الحية في الإنسان الذي « يتأمل فيها » ( ومن هنا كان هذا .

---

(١) عبر أندره مالرو أوضح تعبير في كتبه عن « الجمالية » ، بنوع من العبقرية الوحشية المفترسة ، القاسية ، المناهضة للإنسانية ، والمناهضة للطبيعة antiphysique فيبين أن الجمال والعنصر الإنساني لم يشغلا الا حيزاً شيقاً من الفن . وهما لم يهيئنا على الفن الا أثناء مرحلة قصيرة ( في أوج الفن الأفريقي ، وأثناء عهد النهضة ) فالأسلوب الفني - في نظر مالرو - وعملية الأسلوب stylisation ( التزيين ، واتماط الأساليب ) تتميز اذن عن الجمال الإنساني بل قد تتعارض معه . ولا شك في أن الأسلوب stylisation في الفن جرت وتمت في عهود كان الإنسان آنئذها ، الإنسان المضطهد المستل المستعبد ، متنزهاً من ذاته ؛ لقد تمت صياغة الأسلوب في اتجاه « الانحراف عن الجومر » الانحطاط l'aliénation وكانت هي التعبير عن هذا الانحراف ، وفي الوقت نفسه ، كما حاولنا أن نبيّن في الصفحات السابقة - كانت استعادة غلشفة الذات . ويدهي جداً أن السيد أندره مالرو ، المزدري الكبير ، المؤمن بالفاشستية الجديدة ، قد اختار الأسلوب المعروف بهذا الشكل ليناهض به العنصر الإنساني ، ليناهض به ما هو إنساني ، فهو لم يفهم الأسلوب العظيم ، للجمال الإنساني .

التأمل ، حتى في تلك المرحلة ، اكتشافاً فعلياً ناشطاً ) ، وهي تلقي ضوءاً على مناطق ومناح من الحياة الطبيعية كانت بكرة لم تكتشف حتى الآن ، أو كانت مهجورة ، وهي تقتضي كالشباب والحياة ذاتيهما ، اندفاعاً طبيعياً نحو الامتلاء والتكامل : رغبة عفوية في تشديد طاقة الإدراك الحسي ، اللذة أو البهجة . لهذا السبب كانت « الآثار » التي يضع أصحابها نصب أعينهم تقوية intensifier القلق ، ورفع الفئان أو القرف الى أعلى ذروة ممكنة ، أقول لهذا السبب لا يمكن أن يكون لهذه الآثار أية « قيمة » جمالية تصلح للبقاء .

إذا قلت ان « فينوس » هذه ، أو ليدا ، ليست أمامي فقط بوصفهما فتاتين جنساوين حاضرتين ( أم غائبتين - بما أنني أستطيع فقط التأمل فيهما ) ذلك لأن الانفعال والنشوة اللذين تمنحانهما لي لا يمثلان ، من ناحية جوهرية ، دواء رمزياً بديلاً succédané ، أو انحرافاً « مُصعِّداً » sublimé لعمل غرامي جنسي . ان جمالية تعتمد التحليل النفسي لجمالية سخيفة لا معنى لها ولا غاية . وما أن يتدخل هذا العنصر ، ما أن تتم نظرتي الى الأثر الفني عن رغبة جنسية طائشة عن مدارها ، حتى يتلاشى الانفعال الجمالي . ورغم هذا فان نظرتي تستمد من الرغبة اكتمالها وامتلاءها ، وهذا الشكل الفني العاري يتلقى من الرغبة حضوره القوي ؛ ولكن الدفعة الشهوية الحسية تلفت هنا معنى عاماً ، أو دلالة كونية شاملة ؛ فالحس الشهوي ، الذي عمق ، وركزت قوته وضوعفت ، وفي الوقت نفسه صفّي من بعض العناصر أو المناسبات المباشرة ، هذا الحس الشهوي لا يزول في الفن . فهو يندمج بالمحتوى اندماجاً عضوياً حياً ، وبالطريقة التي يتخذ بواسطتها هذا المحتوى شكله . وهو يحمل الى الأثر الفني الحياة التي ما كان يبالفها أبداً الا اذا خاطب الكائن البشري بكامله .

بل من المستطاع التأكيد بأن التجريد abstraction في الفن ،

من هذه الزاوية ، صادر عن قولنا ان الفنان يرفض النداء المباشر أو غير المباشر للطاقت الجسدية الشهوية والحياتية . اليك مثلاً لوحة تمثل شكلاً نسائياً ، مع تحريف وانحراف في الخطوط ، مقصودين ، ان هذا الانحراف يمكن أن يكون له معنى شكلي صوري . ولكنه على القماشة يحد من انطلاق الاثارة الحيوية أو يخفيها . ان عيني تتعرف فيها الى المرأة ( أو تفكري ) اذ ينبغي التفكير في كثير من الأحيان ) . وعندئذ يبقى الشكل جامداً بارداً ، جافاً ، خالياً من الحياة ، حتى ولو كانت النسب والمقاييس على القماشة تتمتع حقاً - ولا يحدث هذا دائماً - تتمتع بمعنى « صوري » . وخلو أثر فني من الصحة ، ومن المعنى السفوي المباشر ، يحرمه قسماً من محتواه ؛ وهذا الخلو يلقي الأثر الفني في حيز المجرد ، بوضعه على صعيد من الذهنية «الخالصة المحضة» يعني - اذن - من الشكلية . وفن كهذا يخلط المعرفة بالانفعال الجمالي ، والمندرك بعملية الإدراك الحسية الطبيعية . ان الشكل المجرد ، حتى ذلك الذي يملك « قيمة » صورية ( غير أننا يمكن المناقشة في صدق هذه القيمة ) هذا الشكل يظل ناقصاً . فتمة تحديد حتمي ينقصه ، في ذاته ، وبالنسبة الى من ينعم النظر في الأثر الفني ( الذي يتأمل في تلك اللحظة الأثر الفني ويفهم مضمناً بدلاً من أن يعيش بشكل أعمق واكتف ) ان الفن المجرد لا ينجح في تجنب الروح الاكاديمية الهيئنة ، والكلاسيكية النهجية المزيفة ، والرواية السهلة ، الا بتمن يدفعه على حساب قيمته الجمالية وهو تشويه يصيب الأثر الفني ، لا علاج له .

والحس الجنسي لا يؤلف الحتمية الوحيدة العفوية المباشرة ( البيولوجية ) للمحتوى . بل ان شعور القوة والمقدرة ، أو الشفقة على المعذبين المتألمين ، أو الخشية من فظاعة الموت ، تشكل أيضاً جزءاً من هذا المحتوى . وهي موجودة ( شأنها شأن « الفريزة الجنسية » بين المعطيات البدائية الاولى للحياة العفوية المباشرة .

والمحرك الجنسي، لها في كل فرد، الطابع المحدود، المنتهي، الضيق، الذي تتصف به الضرورات البيولوجية . ولكنها تمثل في الوقت نفسه في الكائن البشري ضرورات عامة تختص بالجنس كله *générique* وهي ملك الجنس البشري ، وملك لحياة كل كائن حي ، يخشى الموت ، بطبيعته ، ويريد ممارسة طاقاته وارضاء ميوله . ولذلك يمكن ان تتلقى معنى او دلالة عامة : هي الشكل الجمالي . وكما يحدث في الحس الجنسي ، يصبح العنصر الحيوي الأكثر محدودية، دعامة أساسية للشامل الكوني ، وذلك لأنه كان ، بمعنى من المعاني ، رغم صفته المحدودة ، العنصر الكوني الشامل ، ذلك لأنه كان يمثل الطبيعة ، يمثل الحياة والموت ، في الفرد .

ولذلك لم تكن الحاجة الجنسية وحدها المحصورة في حدودها الضيقة ، هي التي قدّمت المواضيع لأثار فنية عظمت كثيرة ، وانما قدماها أيضاً الحب ، بجميع وقائمه المتنوعة ، وملاحظته (١) *ses nuances* واجوائه اللامتناهية . والرغبة الجنسية عنصر من عناصره ، وليست غير ذلك ؛ وهي عنصر يتخذ معنى سامياً رفيعاً ( غير بيولوجي ) . ولناخذ مثلاً آخر : فالهلع من الموت عنصر ضروري من عناصر الانفعال الفاجع ، انفعال المأساة . وهو يستمد معناه الكوني الشامل ، وذروته ، وشكله الجمالي من صراع البطل ، الذي يتحدى الموت ، ويرضى بالمخاطرة والتعرض للموت ، ويستمر في صراعه حتى النهاية ، قبل أن يُصرَّع . واثناء الانفعال الجمالي ، نجد الرعب من الموت « مثلاً » حاضراً « مصفى » أو محمولا الى النقاء *purifié* ( كما كان يقول أرسطو ) خالصاً من مركباته المباشرة : الخوف ، والرعب ، والشفقة ؛ ولكنه يكون في الوقت نفسه محمولا الى درجة عليا من القوة والشدة ، والى اسمى ذراه الممكنة ، بجميع ما يمكن أن يحمل من احتجاج الحياة ، وصراها ضد الموت ؛ ويترتب على هذا أن الانفعال المأساتي ، أو الانفعال

---

(١) معجم الملايلى . ملاحظ : Nuances ( المرب )

الفاجع المسبب عن المأساة *émotion tragique* مثل ارادة البطل وصراعه ، يتطور مع تطور الشروط التاريخية . فالانفعال الذي يثيره نضال البطل الاغريقي أو فارس العصور الوسطى ، وموتهما ، لا ينطبق على الانفعال الذي يثيره نضال أبطال المارك البروليتارية والاشتراكية . وقد أهمل أرسطو في نظريته المثالية عن « التصفية أو التنقية *purification* » هذه العناصر التي هي - معاً - تاريخية وذات علاقة بالجنس كله ، كي يقدم لنا نظرية ميتافيزيقية ، غيبية ، عن المأساة (وهكذا فعل نيتشه ) وعلى نحو أكثر شمولاً نقول أن كلا من اللون أو الصوت يحرض العين أو الأذن ، بوصفهما من بين القوى التي كيفها التمرس العملي الاجتماعي ، والتربية . والعين المكوّنة هذا التكوين تصبح حاجة إلى الإبصار ، وميلاً عضوياً إلى امتلاء في ممارسة الوظيفة ، يقوي هذه الوظيفة الطبيعية نفسها ، مع اعطائها وظيفة خاصة متميزة عن سواها ، هي : نفسية بسيكولوجية واجتماعية .

وهكذا كان الاثر الفني ، الصوري أو الموسيقي ، شيئاً محسوساً ، يتمتع بأعلى ذرى القوة ، كما أنه في الوقت نفسه يfokus في أعماق الحياة ليحمل هذه الأعماق إلى النور وإلى الشكل ، ( ليضيء هذه الأعماق ، ويهبها شكلاً ) . والحس الجمالي - كما رأينا من قبل - لا يضاف من الخارج على حس الحواس . وبصيرورة وسيلة العضوية غاية ، تصبح الوظيفة الخاصة بالفرد ، وهي من وظائفه الداخلية ، الحامل النفسي البسيكولوجي والاجتماعي للكوني الشامل ، ولأرفع درجة من درجات الموضوعية - معاً - . الموسيقي ، أو الفنان ، هو ذلك الذي يحب طبيعياً ، وجسدياً ، ومن أعماق حسه وشهوته ، الألوان والألحان . وهو يجد فيها أوسع شكل . وأكمل شكل من أشكال مدركاته الجاسية *sensorielles* قبل أن يجد فيها التعبير عن جميع مشاعره وعواطفه . ولكن يجب أن يبحث عن هذه العواطف وتلك المشاعر ويجب أن يجدها في مادته

الفنية ؛ وثمة ميل عميق ، له أساسه في وحدة العضوية والكون ، يتيح الانتقال من الأحاسيس الى التعبير . وبدهي أن التربية ، والثقافة ، والعمل ، ضرورية كلها للانتقال من هذه الامكانية الطبيعية الى تحقيقها المكتمل .

(ب) ولا يقتصر المحتوى الانفعالي أو العاطفي للآثار الفنية على عمليات السلوك هذه ، التي هي - في آن - بدئية أولية وخاصة بالجنس ، والتي تنبع من الحس الجنسي ، ومن تحمس الفعالية والحواس ومن الرعب آزاء العذاب أو آزاء الموت ( يعني تنبع من « البنيكولوجية » بمعنى الكلمة الواسع ) . وهذا المحتوى الانفعالي أو العاطفي هو - في آن واحد - أكثر اتساعاً وأكثر سمواً ودقة ؛ ومن جملة أجزائه المكوّنة ما لا يخص من ألوان الحنان وملاحنه ، وجميع أجواء الأسى والكآبة والذكرى والأمل والشجاعة . فاذا استطعنا القول بأن إحدى قطع موزار « ملأى بالحنان » فانه حنان خاص بموزار ، وخاص بتلك القطعة . والكلمات التي نلتبسها للتعبير عن هذا الحنان بالكلمات - « السريرة القلبية الداخلية » ، و « الخفة المرحية الطروب » - لن تكفي كلها في التعبير عن محتوى هذه العاطفة كلها . وكذلك فان استهلالاً موسيقياً أو تسلسلاً نغمياً يصدر عن « بيانو ذي مزاج صاف » يقدمان لنا الحاناً عاطفية ، هي - معاً - فريدة لا مثيل لها ، ولا يمكن استنفادها بالتحليل اللفظي ، بالحديث اللفظي عنها ، ( وهذا يقدم لنا أيضاً بنية موسيقية « كاملة » ، ذات موضوع ) . عن هذا الملحظ العادي البتدل تنتج نتيجة مهمة ، ومادية على نحو عميق .

ان المحتوى الانفعالي أو العاطفي يمكن أن يحلّل ، يعني يمكن أن يعرف . بيد أنه رغم ذلك يتخطى التحليل ، وبفيض عن جنباته . ان نسبة التحليل - نسبة المعرفة - الى العاطفة المعبر عنها في الأثر الفني إنما هي مماثلة لنسبة الفكر الى الكائن . ولهذا السبب تماماً كان يمكن أن ينتقل هذا المحتوى مباشرة ، دون أن



يعر بالمعرفة وبالمفردات اللفظية التحليلية ، عبر التعبير المحسوس ( الموسيقي مثلا ) . ان المبدع يخاطب قوة معينة في كائن بشري آخر ( يخاطبها مباشرة ، دون حاجة الى المدرك ، وان كان الأثر الفني يتضمن مدركات وأفكارا ) وتلك القوة معادلة للقوة التي كانت تحيا في ذات الفنان ، والتي جرى التعبير عنها .

وهنا أيضاً نجد عفوية تكونت انسانياً ، وجرى تثقيفها وتمهيدها ، تعبر عن ذاتها في شكل الأثر الفني ؛ وهي تخترق بالوعي خلال عملية بحثها عن صيغة تعبيرية ؛ ويمكن أن تفهم ، وتحلل ، وتعرف . ولكن يجب ان تعاش قبل أن تفهم . وهكذا فالمبدع الفنان ، ومثله « متلقي » الأثر الفني ، يجب ان ينسب التفكير في بعض الأحيان ، ويفرقا نفسيهما - اذا صح التعبير - مؤقتاً في نتائج الحساسية المهدبة المثقفة ( يعني التي أصبحت فعلا هي نفسها انسانية اجتماعية ) .

ويتحول المحتوى العاطفي الانفعالي حين يتخذ شكلا ؛ فنمو العاطفة ، وتكتسب دقة وسموا ، و« تتغير » خلال التعبير ، بالتعبير وفي نطاقه ؛ اما المتلقي الأثر أو « التأمل » فيه فهو يحيا الأثر الذي يدركه حسيًا ، وذلك على نحو يختلف في كل مرة ، وان كان يتجهد لكي يحضر عمله في تلقي انطباعه وتأثيراته وتعميقها ، فقط . ولا يكون واثقا أبداً ، ولو مرة واحدة ، من أنه يستعيد انفعال المبدع الذي يشارك فيه . أضف الى هذا أن المبدع الخلاق يستطيع ويريد دائماً احداث « أثر » ، يعني احداث انفعال يفهمه ، ويهيمن عليه مسيطراً ، ويتبعه ، دون أن يتوحد معه . وهذا التحليل للعلاقات بين الأطراف الثلاثة المائل بعضها ازاء بعض ( الأثر الفني ، والمبدع ، و« المتلقي » ) في محتوى انفعالي يمكن بثه وانتقاله ، ورغم هذا يختلف في المبدع عنه في التلقي - أقول ان هذا التحليل يزجنا في بعض المسائل التي يستحيل علينا التعرض لها هنا . ونشر فقط اشارة عابرة الى ان ايصال المحتوى الانفعالي

ايصالاً مباشراً ، يحمل معه الفروق التي يمكن أن يتخذها فيما بعد ، وانعدام الصلة الاجتماعية المحسوسة ، وبالتالي كل امكان للمتحد والاتصال ، باستبعاد المحتوى واستبعاد نقله بين كائن وكائن ، هذا كله يقضي على وجود الفن . وفي هذا الاتجاه ، ترمي النزعة الفردية الى القضاء على شروط الفن نفسها . فالافراد المنعزلون - بعدئذ - لا يتصلون فيما بينهم نفسياً ، الا من جوانبهم السلبية (الانفصال ، والقلق ، والقسوة ، والسادية ) . وهذا ما يحدد موضوعات هذا الفن ويضع لها حدوداً ، على نحو غريب ؛ ولا يمكن بعد ذلك أن تخطق شروط الفن خلقاً جديداً الا على يد طبقة جديدة ، ومعرفة نظرية صحيحة للتطور الاجتماعي .

صار المحتوى الانفعالي او العاطفي ، فعلاً ، محتوى اجتماعياً ، يعني انه صار محتوى طبقياً في مجتمع طبقي ، وكذلك صار ، في الوقت نفسه ، محتوى مرتبطاً بمتحد تاريخي يختلف في درجات الاستقرار ( قبيلة ، ام مدينة ، شعب ، وفيما بعد : امة ) . وهو هكذا بصورة بدئية ، « ذاتية » ، والا لما استطاع أن ينتقل من كائن الى آخر ، لما كان من الممكن ايصاله بعدوى الحس . وهو يغدو هكذا ، وبصورة اعظم ، خلال عملية النمو التطورية الخاصة بالخلق والابداع والنقل والتلقي . وغنى هذا المحتوى اما هو مرتبط بغنى العلاقات الاجتماعية وبطابعها المباشر ؛ وهو يندمج اندماجاً عضوياً في غنى الآثار الفنية ، وغنى وسائل « الاتصال » . وحيث يتصوّل المحتوى العاطفي ( الاجتماعي ) ، وحيث الضمائر تنعزل داخل ذواتها ، وحيث لا تجري العلاقات الا عبر الأوثان les fétiches ( المال... ) ، هناك يفتقر محتوى الفن ، وكذلك وسائله التعبيرية .

ومن هذه الزاوية الجديدة ايضاً ، نرى ان الطبقة الصاعدة اليوم - الطبقة العاملة - ترمم ظروف الاتصال المحسوس ، يعني الفن .

ج) **المحتوى الراسي** pratique . ترتبط الآثار الفنية بالتمرس العملي ، كما يفهم ويتصور ، على نحو متسع محسوس ، ( البراكسيس - الانتاج الاجتماعي ) بروابط مباشرة أو غير مباشرة ، تلقائية أم غير تلقائية . الأثر الفني **نافع** مفيد ؛ أحيانا على نحو مباشر في حياة الناس اليومية ، كاللناء مثلا . وأحيانا على نحو تضعف صفته المباشرة ، أو على نحو أكثر اتساعا ، واجتماعية ، كبنائية - مثلا - تستخدم مكانا للاجتماع .

والأثر الفني ، وهو نتيجة عمل ، له دائما علاقات بالوسائل الفنية والتقنيات les techniques المستخدمة في عصر معين ، في مستوى معين ، للقوى المنتجة . والفن - ولندكر بهذا مجددا - مرتبط بتقسيم العمل ؛ فنحن نستطيع مثلا التحدث عن فن حرفي ( فن يركز على الصناعة اليدوية ) ؛ بيد أن الفنان-الحرفي لم يعزل أبدا في التطبيقات التي لها طابع عملي تطبيقي مباشر والخاصة بالوسائل الفنية والتقنيات والنشاطات المنتجة التي تستخدمها . وفي هذا الاتجاه ، يرتبط فنه بالبراكسيس ( الانتاج الاجتماعي ) في عهد ما ، أكثر من ارتباطه بنمط محدود معين للعمل : إنه يرتبط بالحرفة . وحين كان الحرفي يصنع اثناء أو ينقش قطعة ريش ، لم يكن اهتمامه منصبا فقط على انتاج وعاء لاحتواء السائل أو صنع مقعد . إنه كان يريد التعبير عن شيء أرحب ، وكان يريد تجميل أكثر ساعات الحياة تواضعا ..

بدا لنا الفن ، في السابق ، بوصفه الشكل الأرفع ، والأعمق في مجال الصياغة والاعداد ، والاكثر كثيفا وتركيزا لتملك الانسان الطبيعية ( طبيعته الخاصة ) . وفي قاعدة هذا التملك ، يوجد العمل . وكيف يكون الفن مستقلا عن مختلف عناصر القوى المنتجة ، تعني الآلات والوسائل الفنية ( التقنيات les techniques ) . واستخدامها في تنظيم معين ؟ وعلى رغم ذلك نرى الفن يتميز عن الأعمال التي تذهب ذهابا أقل عمقا في اتجاه التملك . ( يعني تملك

الإنسان للطبيعة ، ولطبيعته الخاصة) واتجاه الأعمال التي لا تنتج الا أشياء للاستعمال الضيق المحدود ، ولا تهدف الا ان تركز وتستجمع في شيء فريد — ولو كان شيئاً للاستعمال او شيئاً عادياً — أكبر حظ ممكن من القوة والوعي المكتسبين . والعمل الفني يتحرر ، ما أمكنه ذلك ، وفي نطاق الشروط الخاصة بكل نمط من أنماط الإنتاج ، وبكل طبقة ، وفي نطاق الحدود المعينة في تقسيم العمل ( التي سبق ان اشرنا اليها تجريبياً بكلمة *aliénation* « الانحراف عن الجوهر الانساني ، الانحطاط » ) .

ويستطيع الخزاف ابداع أشياء ، جميلة ونافعة معاً . وحيث لا يهدف الخزاف لغير صنع الأشياء النافعة ، تكف هذه عن ان تكون جميلة ، ويتقهقر عنه ، وينحط عن مستواه .

ان التمرس العملي الاجتماعي يتكلف الحاجات والنشاطات التي تكفيها ، والنشاطية الفنية تفترض وجود حاجات لا تفصل عن الحاجات الأخرى ومع ذلك فهي تتميز عنها . وانها لحاجات تمرسية تطبيقية عملية ، مباشرة ، تستخدم بعض الأشياء ولكنها — اي الحاجات المتضمنة في النشاطية الفنية — تمس حاجات اوسع للتعبير ، وتمس أشياء من شأنها رفع مستوى النشاطية ، وحملها الى اسمى ذراها ، وتبريرها ، وها نلتقي ثانية بمفهوم معروف جداً وهو مفهوم « الطلب » الاجتماعي للفن . فثمة « طلب » او « طلبية » جمالية . والطبقات المالكة ، بتأثيرها ، بوجه خاص ، على الطلب الاجتماعي ، تفرض سيطرتها وهيمتها . « فاصفي » الشعراء ، وأكثر كتاب القصة تعمقاً في علم النفس ، قد « أنتجا » دائماً لجمهور يترقب آثارهما ، ويشترى كتبهما ؛ والطلب الجمالي ، الذي له اساسه في بناء اجتماعي معين ، له طابع خاص ، ويتطلب تلبية وارضاء من نوع خاص . وهنا «المستهلك» لا يستهلك الشيء ( الأثر الفني ) . وهو يستطيع ان يتمتع به دون افنائه وكثيراً ما يكون التمتع به دون امتلاكه ؛ وهكذا فالشيء

الفني يمكن أن يكفي الطلب رغم كونه - الشيء الفني - فريداً واحداً . ( ومن ناحية ثانية يمكن إنتاج نسخ عنه ؛ فالقصيدة يمكن حفظها ، وترديدها ، وانتقالها ؛ ويمكن بالوسائل التقنية الحديثة نسخ اللوحات الفنية بضمن زهيد ... الخ .. ) فالطلب يتدخل في المحتوى التطبيقي العملي للفن وذلك بوصفه - في آن واحد - طلباً اقتصادياً ( صادراً عن « مستهلكين » ينتسبون الى طبقة ما ، ويتمتعون بمقدرة شرائية ما ، أو بطريقة ما ، لكافة الفنانين مادياً ) ، وبوصفه طلباً فكرياً ايدولوجياً يعني الحاجة الملحة الى التعبير وتصوير النماذج ، وهي حاجة جمالية بخاصة ، ولكنها لا تنفصل عن الحاجة الاقتصادية . فالطلب هو في الوقت نفسه - إذن - « طلبية » commande وهو يُعَيَّن ، الى حد ما ، ومسبقاً ، محتوى الفن نفسه ، وشكله . لقد كان ثمة دائماً « أذواق » سائدة مهيمنة ، ان لم نقل أزياء ، وعلى نحوٍ أعمق كانت ثمة اتجاهات صادرة عن مجتمع معين وعن طبقة معينة . ومن هنا الأهمية التي اتخذتها ، اليوم ، مسألة « الجمهور » وعلاقات الفنان به .

وهكذا فللفعالية الفنية دعامة اجتماعية ودعامة تطبيقية عملية . والمجموعة الضخمة العظمى من الأشياء الضرورية للحياة تحمل فعالية المبدعين وتكون كلها دعامة وسنداً . وبين هذه الأشياء ، ثمة ما هو عادي ، غفيل ، خال من المعنى ، ولكنه على قدر معين من المنفعة ، و ثمة أشياء أخرى سبق أن انطبعت عليها آثار خاصة بعهد معين ، وطبقة ، ولحظة تاريخية معينة ؛ ومن بين جميع هذه الأشياء التي يتألف منها العالم الانساني في لحظة معينة ( عالم النشاط العملي ) تبرز الأشياء ذات الدلالة ، المحملة بالانفعالات والتأثرات والمحاسن الساحرة ، التي تستخدم ولكنها تميرُ في الوقت نفسه ( ومن بين هذه الأشياء نذكر الكلمات ، والعبارات ، والصيغ ، والموضوعات المؤثرة الخ .. ) وهنا يحدث

اختيار وانتقاء ؛ وهكذا تتم الصياغة الجمالية في قلب التمرس  
التطبيقي العملي نفسه ، وفي قلب الجماهير والطبقات .

وفهمنا لفن عصر من العصور مستحيل اذا لم ندرس الآلات،  
والرياض ، والمنازل ، وبنيان الأسرة ، والأذواق ، و«الازياء» التي  
كانت سائدة في ذلك العصر . والفنان يستولي على نتيجة هذه  
الصياغة الوئيدة العميقة ؛ وبفعاليته الخلاقة ، يركز ويكتف  
جميع الدلالات في شيء واحد يبدو ضرورياً ، وغير متوقع ، في  
وقت معاً . وهو يضيف شيئاً جديداً ، فريداً ، محملاً بالدلالة  
والعنى ، الى طائفة الأشياء الجديدة ؛ بيد ان هذا الشيء الجديد  
يجري انتاجه في « اتجاه » معين ، في « وجهة » معينة . وهذا  
يدلنا على مبلغ تعقد هذا « المحتوى التطبيقي العملي » ، والمسائل  
التي تطرحها دراسته العلمية .

ان علاقة الفن بالتمرس العملي والعمل الاجتماعي تتغير تبعاً  
لأساليب الانتاج ، والفترات التاريخية ، والطبقات . والاشارة  
المجمله الى هذه العلاقة وحدها تطرح مسائل مختلفة . ويلزمنا  
فحص مفصل متان لكي نستطيع ان نتميز التغيرات الناتجة عن  
الانتقال من الاداة اليدوية البسيطة الى الآلة الاوتوماتيكية ، ومن  
الحرفيين اليدويين الى البروليتاريا الحديثة .

ولنقتصر على الاشارة الى اهمية واقع حديث راهن . في  
عهد الحرفيين اليدويين ، كان قسم مهم جداً من الفن يرتبط  
ارتباطاً وثيقاً بالادوات ، والوسائل الفنية التكنيكية ، وبانتاج  
الأشياء التطبيقية العملية ( الأشياء التي تستخدم في التمرس  
التطبيقي العملي ) . واليوم ، في عصر نمو الصناعة وتطورها ، نرى  
الفعالية الخلاقة في الفن تنأى عن الأساليب التكنيكية ( بمقدار ما  
تكف هذه عن كونها فردية ) لتدنو من « الجماعات » الانسانية ،  
من مطامحهم وآمالهم وحاجاتهم ، يعني من كتل الجماهير ومن

الطبقات . وكلما تقدمت الأساليب التكنيكية ، أصبح الانسان ( الانسان الاجتماعي ) أكثر جوهرية . وأي انسان هذا ، يعني اية طبقة ؟ هذا السؤال يغدو هو السؤال الأساسي ؛ ان تطورات « المدنية الصناعية » ، وبمعبر أدق : المجتمع البورجوازي الى مجتمع اشتراكي ، بعمل البروليتاريا ، تخلق حاجات جديدة ومحتوى جديدا للفن . واذا كان لهذه الحاجات ، ولهذا المحتوى أساس تطبيقي عملي في حياة الشعوب والجمهير وفي عملها ، فقد تعذر اكتشافها بوساطة النظرية . وعلى العالم النظري ان يدرس ، دون ان يقع في مشكلة عبادة عفوية الجماهير ، ما تنكشف عنه الحياة وما تلامسه التجارب ويضع له صيغة . وعلى العالم الجمالي « المعصري » ان يدرس المحاولات التعبيرية الجديدة بأكبر ما يسمه من العناية . وعليه ان لا يهمل شيئا من الأشياء الصادرة عن الشعوب حيث حدث بالفعل تغير في التعرس العملي وحيث تطور البناء الاجتماعي . . وهذا يبين لنا الى اية درجة يدير نظريو الفن البورجوازي ظهورهم للحياة ، حاكمين على انفسهم بالمقم والشكلية . والمسألة الأساسية ليست في ان نعرف ما هي الأشكال التي تولد من الحديد ، أو الرخام ، أو الاسمنت ، أو الفولاذ ، وانما ان نعترف من هو الذي يستخدم الاسمنت أو الفولاذ ، ولأية غاية ، واستجابة لأية رغبات . ونردد مرة ثانية بأن علاقة الفن بالتكنيك ( الأساليب والوسائل الفنية والآلية ) ، في عهد التطور العظيم في التكنيك ، قد تغير ؛ انه لم يبق تلك العلاقة البسيطة أو شبه المباشرة التي كانت تبدو في الفن الحرفي .

حين يؤكد المصورون ان عهد لوحة الحمالة *chevalet* ( الذي ولد مع البورجوازية ) قد تولى ، وأن عهد المنظر الواسع الضخم *fresque* قد حل أو عاد ( الفن الاجتماعي ) ، فعلينا ان ندرس بأكبر قدر من العناية تأكيداً مثل هذا ، ومهما يكن من أمر ، فان لهذا التأكيد معنى ؛ فهو ينبىء بقدوم شيء جديد ؛ ولكن

من الممكن أن يكون مستبقاً عهد ، في ظرف معين ، وفي بلاد معينة . وأصل الإمكانات المادية لنشوء فن اجتماعي للتصوير الضخم على الجدران *fresque* لم توجد بعد . وقد لا تكون الموضوعات والمحتوى جرت صياغتها بعد . وحين يحاول بعض الفنانين بعث اللوحة التاريخية يجعلها لوحة حديثة ، بعد أن هُجرت منذ عهد جريكو ودي لاكروا ، أو سقطت ضحية الروح التقليدية الأكاديمية ، فلعلهم قد اكتشفوا الشكل الانتقالي الصحيح بين لوحة « الحمالة » ( الكلاسيكية ) وبين فن جديد ما يزال غير ممكن ... وليست هذه المسألة من بين مسائل أخرى كثيرة . ومن المحتمل ، من ناحية أخرى ، بل أنه لمن المؤكد أن مفهومنا عن الفن - محتوى الآثار الفنية وشكلها - يظل مشرباً بـ « قيم » ، *valeurs* وانفعالات ، وأساليب فنية متخاطة ، مستعارة من عهد سابق ( حرفي ، بورجوازي ) . ويجد نقد الفن هنا وظيفته الأولى : الكشف عن تأخر الوعي عن الحياة ، وهي مظاهر متخلفة من تمرس عملي اجتماعي متخطي ، أو أنها عدم تفهم للإمكانات ، يعني تأخر الشكل عن المحتوى . ومسائل كهذه لا تحل في نطاق المجرد ، وإنما ينبغي أن نحلل تحليلاً متوازناً الآثار الفنية التي تكشف فيها البروليتاريا ( بوصفها طبقة صاعدة ، ثم طبقة قائدة هادمة للمجتمع الطبقي ) عن ذاتها ، وتتعرف فيها إلى ذاتها ، وتعبّر عن ذاتها ، آتية بمحتوى جديد ، محدثة انقلاباً في الأشكال الجديدة ، مُجددة هذه الأشكال . وينبغي أيضاً أن ننقدها بوضوح وذكاء باسم المعرفة العلمية للفن : باسم علم الجمال .

وتحت تأثير التصنيع في أسلوب الإنتاج الرأسمالي ، وإيضاً بسبب المسائل التي لم تحلها بعد نظرية الفن ، يصبح الانفصال رابطة مشتركة بين المنفعة و«القيمة» الجمالية ، بين التقنية والفن . وثمة البعض يقررون سلفاً قبّح كل شيء نافع ( نظراً لأن الأثر الفني - في نظرهم - ينتج عن لهو ، عن عمل « مجاني » ، متجرد



عن النفعة ، « حر » بالنسبة الى البنيان الاجتماعي الوجود ) .

وثمة آخرون يسلمون — على نحو أسمى وأرفع — بوجود أساليب فنية « ومنافع » خاصة للفن بوصفه فعالية متميزة ، منفصلة عن سواها ، قائمة بذاتها .

وينبغي أن يظهر الآن بطلان هذين الموقفين ، يعني طابعهما المحدود المجرد ، الأحادي الجانب . والحق أن المحتوى الجديد — أن ما في المحتوى من عناصر الجودة — يتكون ببطء ، ويتخذ شكله ويُبدأ . فمن أين يأتي قبح كثير من الأشياء المسماة « أشياء عصرية » ، تلك التي يُطلقها الزبي الشائع ثم يتخلى عنها بعد قليل؟ أمن نفعها — الذي يمكن المناقشة فيه — أم من عدم نفعها الذي سرعان ما يلاحظ ؟ أم من التقنيات الصناعية أم من التطبيق الآلي لأساليب قديمة على محتوى جديد ؟ وكيفي أن نأخذ المثل المعروف جيداً : الصعوبات التي يلاقيها مهندسو المعمار لإبراز الأشكال الجديدة المغلفة بالتقنيات الحديثة ( الاسمنت ، والفولاذ ) ومن جهة أخرى تلك التي تتطلبها الحاجات الجديدة ( المساكن ، الأبنية العامة ) . وقد تضمنت في البدء هذا المحتوى العملي الجديد في أشكال قديمة ، كان يجري تغييرها قليلاً قليلاً . ومن هنا منشأ خمسين عاماً من القبح ، والابتذال ، والأبنية غير النافعة أو غير المطابقة للحاجات . وتدعو الحاجة الى الزمن ، والى أبحاث ، وعمليات تحسّس ، ومراحل انتقالية ، وأخطاء مصحّحة ، وحالات نجاح مستغلة ، كي تتكشف الحاجات والإمكانات الجديدة في مجتمع يتطور . ذلك أنه ينبغي ظهور « ادراك حسي » جديد عن الحياة الطبيعية والاجتماعية ، وأحاساس جديد ، وقد تدعو الحاجة أيضاً الى ظهور مفهوم جديد عن المكان والزمان والحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية — وعن الفن . « فالتمرس الاجتماعي » الجديد ينبغي أن يجرّب كي يُعبّر .

وبإظهارنا هنا غنى المحتوى ، وتعدد مظاهره العينية ووجوهه ،  
وبكلمة واحدة : تعدد قوى فعالية الفن ، لا نريد تحديد الفن  
بالمنفعة ، ولا استبعاد هذه المنفعة . ان المنفعة تثري العمل الفني ،  
وتضيف اليه تحديداً ، بادراجة في الحياة اليومية .

ولكن ينبغي أيضاً اغناء فكرة المنفعة ( او المحتوى التطبيقي  
العملي ) بغنائها . والواقع ان المنفعة كانت دائماً اوسع مما يظن  
المراقبون السطحيون . فقد كانت الاواني ، في الماضي ، « تخدم »  
في الحياة اليومية ، وكذلك في الآداب ، وكثيراً ما كانت « تخدم »  
في الاعياد الدينية بوصفها أشياء طقوسية وسحرية . والأثر الفني  
« الحديث » يمكن أن يخدم بمعنى أنه يأتي بعنصر جديد لوعي  
الأفراد الحياة الاجتماعية وللظرف التاريخي . فالمنفعة السياسية  
تثري محتوى الفن . وتسهم في الصياغة العميقة لشكله ، اليوم كما  
في الماضي ، بيد أن عملية التطور هذه ، وهذا العنصر ينبغي أن  
يصيرا واعيين . وبصيرورتها واعيين ، موحّدي الأجزاء ،  
ومتسقين مع مفهوم عام عن العالم ، يقدوان حرّين . ولا يجري  
الامر خلاف ذلك .

فمنفعة الأثر الفني تتسع - اذن - اتساعاً جديداً ، وتبلغ  
مرتبة رفيعة من مراتب الوعي . والذي لم يتغير منذ أصول الفن  
حتى عصرنا إنما هو اغتناء الفن من طريق منفعته التي تربطه  
بعلاقات أكثر تركيباً من « المجانية » . أما النظرية التي ترى بأن  
علم الجمال ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار **التقنيات التي هي فنية**  
**بصورة خاصة** ، فتاريخ محتوى الفن وتحليله برهنا على بطلانها ،  
ولا شك في أن كل مدرسة من مدارس التصوير كانت لها طرائقها ،  
بل كانت لكل فنان - وما تزال - طرائقه ؛ لكن التطور العام للفن  
تقوده تقنيات اجتماعية . ولنضرب مثلاً : فمن الواضح ان المطبعة  
وحدها قد أتاحَت الكتاب . وهذا مما لا جدال فيه . ولكن يعسر  
أن يقيّم في كثير من الأحيان أن الكتاب ، **يعني القراءة** ، قد غيّرت

الفعالية الجمالية الأدبية تغييراً عميقاً . لقد حثمت اقراءه ( بالاضافة الى عوامل أخرى ) وجود مواقف جديدة ، وقد حطمت امكان انتقال التقاليد وهو انتقال شفوي بصورة خاصة . وقد وضعت حداً نهائياً للشعر المغنى ؛ وهذا الموقف بانتزاعه الفرد من المتحدات ، اسهم في تحطيم هذه وفي انماء « الوعي الخاص » عند الفرد . ومن هذه الناحية نفسها ، نظراً لأن القراءة حدث فردي ، يعني عملية تطور « ذاتي » ، ظهرت الفئائية الذاتية في الظرف نفسه الذي شهد زوال الشعر المغنى ، أي الفئائية الموضوعية : الملحمة .

ولكن حين غدت القراءة واقفاً عملياً واجتماعياً ، احس الفرد بحاجته في الخروج من ذاته بواسطة القراءة وفيها ، و اراد ان يجد في القراءة صوراً متمثلة عن العالم ، والمجتمع ، وعن حياته الخاصة ؛ وهذا ما اتاح نمو الرواية roman . وواضح ان تاريخ الشعر والرواية لا ينبغي ان يأخذ بعين الاعتبار الطرائق الأدبية وحسب وانما التقنيات الاجتماعية مع انعكاساتها ، ذلك لانها تتدخل - في آن واحد - في المحتوى وفي تطوره الى شكل معين (١) . ان علاقة الفن بالتقنيات techniques هي أعمق بكثير

---

(١) نترك هنا جانباً بعض المسائل الخاصة ، مثلاً هذا السؤال : « هل تنتج « الدورة القمرية » عن مطلب وظيفي للمين ؟ أم تنتج من « شكل » من اشكال الادراك الحسي ؟ أم انها ليست الا طريقة من طرائق المدارس حولتها الفقايد الى قاعدة ؟ غني عن القول ان هذا الفرض الأخير يلوح أثبت أساساً من سواه . وكتب فرانكاستيل الصادر حديثاً لا يجدد المسائل . لا شك في أن هذا المؤلف لا يكتب مثل مالرو يربط التصوير « بالتصوير في متحف خيالي » . وانما هو يحاول توسيع البحث ، ويؤدني التصوير من الهندسة المعمارية والمرح والهندسة ، الخ... ولكنه يظل على صعيد الأبنية الفوقية والافكار . وهو لا يحاول بلوغ الأسس . مثلاً ، حين يربط بين المدى الصوري لحركة الكواكروساتو (حركة فنية أدبية نشأت في إيطاليا بالقرن الخامس عشر ) وبين مشهد المسرح « على الطريقة الإيطالية » لا يلاحظ أصلهما المشترك : المدينة ، المركز المدني التجاري . وكان من شأن هذه الملاحظة أن تغير التحليل تغييراً كلياً ، فهو يكتب - إذن - بتعريف التقنيات les techniques الفنية ، وتمييز خصائص مصور التصوير بالابحاث النكلية . ( راجع : فرانكاستيل - التصوير والمجتمع - ليون ١٩٥١ )

وأصعب تحديداً مما يظن المؤرخون السطحيون . وتفسير تطور الموسيقى في القرن الثامن عشر بتطور البيانو الصغير *épinette* إلى البيانو الكبير المعروف ، إنما هو رد الفن ، على نحو مضحك ، إلى التقنية وحصره في حدودها . ولا يعني هذا أن علينا اغفال هذه الوقائع التقنية ؛ وكذلك لا نفعل جميع عناصر المحتوى النشاطي العملي للفن .

يخرج شكل الفن من المعالجة العملية للتقنيات الاجتماعية واستعمالها لقهر مادة ما ، يعني على كل حال : من المحتوى التطبيقي العملي .

ولقد قام المبدعون أحياناً باكتشاف أشكال ما (١) ، بانكبابهم جاهدين - في تواضع ، وعلى نحو نافع مجد ، وبوصفهم حرفيين صالحين أو عمالاً صالحين - على العمل كي يستخرجوا من المادة ، أو من تقنية مطبقة على مادة ، ما يمكن أن تقدمه ؛ وهكذا ولّد قاطع الحجر ، والمعمار ، من الحجر ، أو الحداد من المعدن ، « أشكالاً » جديدة ، وكان يبدو لهم أن الأشكال تتفجر مباشرة من المادة ، على حين كانت تتطلبها وتستثيرها حاجة اجتماعية ( تشييد الكاتدرائيات أو القصور .. الخ )

---

(١) بيانو صغير *épinette* ، *clavecin*

(١) حتماً لاحظ قارئ هذه الدراسة ثقل التعبيرات الجمالية وعدم ثباتها . وهذا دليل على الرتبة الدنيا التي ما تزال الجمالية عندها ، بوصفها علماً ؛ فكلمة « شكل » تعني ثلثة الصيغ الجمالية بصورة عامة ، « الشكل » التميز عن المحتوى ( أو الذي تنهضه المروسة البورجوازية ضد الجوهر أو الباطن *le fond* ) ؛ وهي ، أي كلمة « شكل » تدل أيضاً على أنواع الفن ، « أشكال الفن » . أو أنها تتخذ أيضاً معنى تصويرياً ، كما وردت مثلاً في مؤلف السيد فوسيلون *Focillon* « حياة الأشكال » *vie des formes* . وهذا البعد عن الدقة نفسه نجده في استخدام كلمتي : *sujet* وموضوع *objet* . ان التصوير غير الشكلي ، غير المجرد ، يصور موضوعات *sujets* ! يعني يتطلب موضوعاً ؛ وهذه التعبيرات المترددة ، المتحيرة ، المجردة ، المستعملة جزئياً من الفلسفة لا تستطيع أن تتحدد بدقة الا خلال نمو النظرية العلمية للفن .

ان المادة والتقنية التمرسية العملية تؤلف - بدهياً - جزءاً من المحتوى العملي والاجتماعي للفن . والذي يلوح انه يزول مع زوال العهد الجبرافي للفن ، انما هو اللاوعي السعيد في سير تطور الاشكال وابداعها بدءاً من المادة المصنوعة . الفن اليوم مقدّر عليه ان يناط بالوعي ، وهذه سمة عصر جديد بكامله ، « فالاشكال » تولد وسوف تولد أكثر فأكثر ولادة واعية ، ويكون هذا بدءاً من المحتوى التام وليس من « المادة » الماخوذة بمعزل عن سائر العناصر . ومن جهة اخرى قد تكتشف ان نصيب اللاوعي في الماضي ايضاً ( نصيب التلقائية العمياء ) كان في الفن اقل مما ينظّن غالباً . ولكن هذا يتطلب ان ننفذ ، على نحو ملموس ، الى العمل الواعي الذي قام به الفنانون السالفون ، بدلا من الانطلاق من مدرّكات مجردة ، واطراح كل ما هو ملموس والقائه في وهدة العفوية واللاوعي ، كما يفعل كثير من النظريين البورجوازيين .

ومهما بدا قولنا - للوهلة الاولى - متناقضاً مع نفسه ، فان المفهوم او رؤيا الطبيعة كما يظهران في الآثار الفنية ، يجب ان يجدا مكانيهما في المحتوى **النشاطي العملي** . فلا العالم الخارجي ، ولا الطبيعة ولا الانسان ، تستطيع ان تظهر جمالياً بمثابة « اشياء في ذاتها » . والفن هنا يرتبط بالمعرفة ، وكلاهما يرتبط بالعمل . وبالمعمل ، وبالمعرفة ، ( كما يحدث في الفن ) تتحول « الاشياء في ذاتها » الى « اشياء لنا » ، وتظهر الاشياء ، كما هي ، في موضوعيتها ، خلال جهد ضخم يمد حقل نشاطية الانسان وقدرته على هذه الاشياء . والمثالية الغيبية هي وحدها التي تفصل حركة التطور هذه ، وتجهد لتتصور اشياء « في ذاتها » ، ومع انهاضها لتتعارض مع « الاشياء التي هي لنا » . على ان الأفكار ، في المعرفة ، انما هي « انعكاسات » ( جزئية ، تقريبية ، مشوبة بالاطعاه ) عن الطبيعة . بينما الطبيعة ، في الاثر الفني ، ليست مخلوقة ، وانما هي معادٌ خلقها ، أي مخلوقة ثانية من قبيل الفنان .

بين ماركس في مؤلفاته الفلسفية كيف ترتبط الطبيعة  
بنشاطية الانسان ، يعني بالقدرة على الطبيعة . ومع ان الطبيعة  
موجودة قبل الانسان ، خارج وعيه وعمله ، فهي لم تظهر مطلقاً  
في التاريخ الانساني بوصفها طبيعة تاريخية . والحقيقة الموضوعية ،  
في نظر التمرس العملي ، ليست فقط عقبة خارجية ، او نقطة  
ارتكاز وتطبيق وانما هي حتمية ضرورية . وفي العمل ، كما في  
المعرفة ، لا يظل الشيء خارج نطاق النشاطية - رغم أنه موجود  
قبل النشاطية - . والانسان يستولي على الشيء . وهو يحوله  
بعمله ويتحول هو نفسه أثناء العمل ؛ وهو يعرف الشيء بعمله  
فيه ، ويعمل تبعاً لمعرفته ، وهكذا يعمّق معرفته . وليس ثمة  
من يستطيع ان يقول شيئاً عن الطبيعة في ذاتها ، التي لما تكشف ،  
ولما يبلغها الانسان ، الا انها كائنة . وكلمة « الكينونة » هذه ، هي  
- في آن واحد - اكثر الكلمات فراغاً وامتلاءً ، واكثرها تجريداً  
وحسية .

لقد اكتسبنا واستولينا على جميع ما نعرف ان نعبر عنه .  
لقد اشتمل في البدء كل وعي للطبيعة على غرضه ، وكيّفه وكوّنه  
( وليس على صعيد مقياس الفرد ، وانما تاريخياً واجتماعياً ) .  
والفن ، كالصناعة ، بقدر ما يمثل الطبيعة ، يركز على « العلاقة  
التاريخية الواقعية للطبيعة بالانسان » وهو يكشف عن القوى  
الموضوعية عند الكائن البشري ، « كائن الطبيعة الانساني أو الكائن  
الطبيعي للانسان » ( ماركس ) .

وهذه العلاقة التي قلبها وشووها الغيبويون المثاليون ،  
يستخدمها هؤلاء أيضاً لعرض الطبيعة على أنها لا يمكن بلوغها ، او  
أنها غير موجودة خارج الوعي . وهذه العلاقة ، وقد فهمت على  
نحو ملموس وأعيدت الى حقيقتها ، تكون النزعة الانسانية المادية  
( الاشتراكية ) .

ان العنصر الطبيعي والمباشر ، للأثر الفني - الفرائز والحاجات والانفعالات ، والأحاسيس - يبدو الآن فعلاً بوصفه عنصراً ذاتياً لا يمكن انفصاله عن الشروط الموضوعية ، البيولوجية والاجتماعية ، في وقت معاً . ولقد عمدنا في صفحات سابقة لتحليل المحتوى الانفعالي للأثر الفني ، من هذه الوجهة .

يدخل الفنان بوساطة عمل ما ، في المعطيات المحسوسة ، دلالات . وهو يهب هذه المعطيات ( الألوان ، الأنغام ) قدرة ، وهي تحويل قدرته الداخلية الخاصة الى قدرة موضوعية . ان طاقتي الاستحضار والايحاء المدمجتين بالمعطيات المحسوسة لا يسعهما الانفصال عن الناس بوصفهم كائنات ، هي ، في آن واحد - طبيعية واجتماعية ؛ فالعنصر الطبيعي للأثر الفني لا يسعه - اذن - ( وذلك لانه عنصر طبيعي ) ان ينكشف عن عنصر خارج عن نطاق المجتمع ، والتاريخ ، والسياسة ؛ بل الأمر على العكس . فسوف نرى ان العنصر الأكثر طبيعية هو - غالباً - ان لم يكن دائماً العنصر الأكثر اجتماعية . ( ونضرب لذلك مثلاً : قصة روبنسون ، وهي قصة الطبيعة ، وهي التعبير النموذجي للبورجوازية الصاعدة ، الجريئة ، الفردية ، في القرن الثامن عشر ) ونشر بتعبير اجمالي وهو كلمة « الطبيعة » الى التلقائية والحياة المباشرة ، والحس الشهوي والأشياء المحسوسة بوصفها كذلك ، والمشاهد الطبيعية ، والنبات والحيوان ، في آن واحد . ان الطبيعة لا تظهر مطلقاً في القرن الا من خلال الحتميات النشاطية العملية ، والتاريخية والاجتماعية ؛ اذن من خلال الايديولوجيات والتأويلات الطبقة ؛ يعني أيضاً من خلال مواقف سياسية ( تعبر عن المواقف ، وعلاقات القوى ، والحركة الصاعدة او الأخذة في الزوال ، عند الطبقة المسيطرة ) .

وبتعبير فلسفي مجردة نقول ان المباشر ( الحسوس ، الأشياء المدركة حسياً ، الطبيعة ) لا تظهر في الفن الا عبر

الوسائط médiations : فالأكثر مباشرة في الظاهر ، والأكثر عفوية ، والأكثر طبيعية ، يمكن أن ينكشف عند التحليل عن عنصر من أكثر عناصر الأثر الفني خضوعاً للأعداد والصفات .

كان لكل عصر ولكل طبقة تصورهما عن الطبيعة وفكرتها الجمالية عن هذه الطبيعة . وهذا التاريخ الجمالي للطبيعة - لحبر الطبيعة - لم يكتب بعد ، غير جزء ضئيل منه . وهذا التاريخ ، بوصفه فصلاً مهماً من تاريخ الفن ، لن يفصل النشاطية الجمالية عن حتمياتها الموضوعية . وينبغي أن يبين تاريخ التقنيات ، والنشاط العملي ، والحياة اليومية كيف يبرز أسلوب الفن ويطفو فوق طائفة الأشياء المستعملة عادة . وكذلك فالتاريخ الجمالي للطبيعة سوف يكون من شأنه أن يبين الصورة التي كيفت بها الشعوب والأمم أرضها ، وتركت وسمها على المناظر الطبيعية ، قبل أن تعبر في الأعمال الفنية - في آن واحد - عن علاقتها بالأرض ، وعن قدرتها على هذه الأرض ، وعن علاقاتها الاجتماعية ، مثلاً : المنظر الطبيعي التوسكاني ، الذي نجده مجدداً في كثير من الآثار التصويرية ، إنما هو نتيجة لخمسـة وعشرين قرناً من الصياغة التمرسية العملية ، منذ عهد الاتريسكيين إلى أيامنا . وعلينا أن نرقى إلى عهد الاتريسكيين كي نفهم أهمية الأشجار - أشجار السرو - المخصصة للموتى في هذا المنظر الطبيعي ؛ وعلينا معرفة تاريخ العصور الوسطى ، ودور المدن ، وتطور بنية الريف ، كي نفهم كيف أصبحت الأشجار الرامزة إلى الموت أشجاراً تزيينية : لقد انتقلت وظيفتها من مكان إلى آخر ؛ فقد غدت مكرسة للسلف ، وأصبحت رموزاً الملكية ، تزين منذ العصور الوسطى ضواحي القصور والزارع ( البوديري ) والمناشي المؤدية إلى البنايات .

لقد بين هيجل ، بصورة مرموقة ، صلة الطبيعة بالنشاط الاجتماعي ، في الفن ؛ وهذا يعني - إذن - صلة الطبيعة بالحياة



## القومية ، والطابع القومي :

« ان الفرع الذي كان الهولنديون يستمدونه من الحياة ، حتى في مظاهرها الأكثر عادية، كان منبعه اضطرارهم الى ان يكتسبوا بمعارك قاسية جداً ، وجهود مرهقة ، ما تقدمه الطبيعة لشعوب أخرى دون أن تقتضيهم معارك وجهوداً ؛ ونظراً لما كانوا يتصرفون به من مكان محدود ، فقد كانوا مرغمين على تولية انتباههم لأضال الأشياء أهمية ... ان البروتستانتية هي الدين الوحيد الذي لا يفصل المؤمنين به عن عادية الحياة ... وما كان ليخطر ببال أي شعب آخر ان يخلق آثاراً فنية مع منحها - بمثابة محتوى - أشياء تبلغ في الظاهر ذلك الحد من الابتذال والعادية ، المائل في لوحاتهم ... وهكذا فليس ما تتضمن هذه اللوحات من محتوى واقعي هو الذي يسحرنا ، وانما مظهر الأشياء ... وهذا المظهر يُثبّت على اللوحة بوصفه كذلك ، وينهض الفن على أساس القدرة التي يُعرف بوساطتها كيف تُمثل الأسرار التي تخفيها الظواهر ... ان التقاط وميض معدن ما ، واللوان عنقود من العنب ، وسنى القمر ، والتعبير عن انفعال سريع ، أو عن بسمة أو حركة ، أو إيماءة هزلية ، وعن أكثر الأشياء تحولا وعبوراً ... تلك هي المهمة الصعبة التي يأخذها على عاتقه الفن الذي نتحدث عنه ، ويمضي فيها بنجاح الى غايتها ... الفن الفلمنكي يعرض علينا الطبيعة وهي في تغيرها الدائم ، وتظاهراتها السريعة والوقتية ... » ( علم الجمال - القسم الثالث - الفصل الثالث ، الباب ٣ )

وهذا التحليل يبيّن لنا الى أين تبلغ دراسة المحتوى النشاطي العملي contenu pratique ؛ فهي لا تبلغ فقط الطابع القومي لمحتوى الفن ، وانما هي تبلغ أيضاً الشكل الدقيق للحساسية الجمالية ومنحنيات تكوينها .

كانت الطبيعة ، في نظر العصور الوسطى ، خصوصاً ، المجال

المخوف ، للقوى المجهولة ، الشريرة منها أم الخيرة ، الملعونة أم المقدسة : كالآبالسة ، والعماريت ، والجنيات ، والملائكة ، والرؤى الخارقة . لماذا ؟ الآن المعتقدات السحرية والدينية كانت تستولي على التصورات الهائلة التي سرعان ما تحم ؟ أم لأن خطوط الصخور والأشجار واستلوانها كانت تستثير صوراً لكائنات خارقة ؟ لا شك في هذا ، ولكن لا ننس أن الأفكار لا تستثير صوراً عنيفة إلا تبعاً لبعض الشروط .. ولتر ما هي . بأية صورة كانت الجماعات الفلاحية وأهل الضيعة الاقطاعية ، المحاطة بالأراضي البور ، والسبخات ، والمرامي والمستنقعات ، أقول بأية صورة كانت تلك الجماعات ترى الطبيعة ؟ ما كان للطبيعة أن تبدو لهم إلا مهددة ، ملائمة أو غير ملائمة ( خيرة أم شريرة .. ) ، وذلك لأسباب يجهلونها . أنهم لم يكونوا يسيطرون على الطبيعة . وكانوا يجدون أنفسهم ، حين خروجهم من التجمع ، أزاء جميع ضروب الأخطار : الطرقات الوعرة السيئة ، والمخاض المستعصية ، والوحوش ، وقطاع الطرق ، وعساكر الاقطاعيين السلابة .

إن المحراث الذي كان يشق أرضاً جديدة ، كان يزعج قوى الحياة والموت المختلطة في غموض . ومن الناحية المقابلة ، كانت تقوم الكنيسة في وسط أرض كل جماعة - وهي أرض معروفة ، محدودة التخوم، محصنة، يعني موجودة - إذن - في نقطة تركز طاقات الحياة الاجتماعية . وحول الكنيسة كانت تقوم المساكن ، وتقوم المقبرة أيضاً ، محافظة ، تبعاً لايدولوجية الزمن ، على قدرة الموتى المخوفة ، التي تتراوح بين الخير والبلية . وعلى مسافة من المسكن نجد الحقول المبروثة ؛ وبعدها المرامي ؛ ثم التخوم ، وهي مملكة الجاهل ؛ كاتب الكنيسة تنظم المكان والزمان ، ضابطة الساعات والأعمال على رنة أجراسها ، وضابطة تقويم الأيام تبعاً لتعاقب الأعياد . وهكذا كان الزمان والمكان حدثين اجتماعيين متعينين مقتطعين في الطبيعة ، إذا صح التعبير . كانت الكنيسة

أو الكاتدرائية تلتقط القوى المؤثرة الملائمة الخيرة ، وتركزها في مختصر يوجز العالم وتوزعها على أعضاء الجماعة . وكان العالم « الروحي » والعالم النشاطي العملي يتوافقان ؛ وكانت أسهم قيب الكاتدرائية ، ( وهي أشياء سحرية ) تقوص الى اعماق ما تستطيعه من مدى : في السماء النيرة ، في الضياء الالهي .

ولا تفهم كاتدرائية ما ، من كاتدرائيات القرون الوسطى ، الا بوصفها واقعا متعدد جوانب القوى ، فهي شيء سحري وديني ، ومركز الجماعة الفلاحي والريفي ، ومكان للتجمع ، ومختصر يوجز العالم ، وشيء كوني ، وصلة اجتماعية ، ورمز سياسي . لقد كانت واقعا عمليا واجتماعيا وايدولوجيا وسياسيا ، في آن واحد ؛ وقد عرف المطارنة ، والبارونات ، والأمراء ، كيف يستولون على كييفات الحياة الشعبية ويستخدمونها لمصلحتهم . وما كان بوسعهم ان يخلقوها . ابداً لم تخلق طبقة مسيطرة ، العلاقات الاجتماعية من قطع متناثرة شتية ، تلك العلاقات الاجتماعية التي كانت أساسا لسيطرتها . وانما استطاعت فقط صياغتها ، واعدادها ، والتعبير عنها ( بوساطة الابنية القوقية ) وحاولت تنظيمها في اجهزة كي توقف ، لمصلحتها ، حركة التاريخ المؤسسة على نمو القوى المنتجة . اكان يعلم مشيدو الكاتدرائيات ، وكذلك مشيدو الحصون الاقطاعية ، اكانوا يعلمون أنهم بتعبيرهم عن حياة الشعب وحاجاته ، كانوا أيضاً يخدمون مضطهدي هذا الشعب ويمبرون أيضاً عن سيطرة المضطهدين ؟ المسألة هنا ثانوية ؛ فهؤلاء الخلاقون في حقل الفن كانوا يتممون ، على هذا النحو أم ذاك ، عملاً سياسياً ، مندمجاً في مضمون فنهم .

ولا شك في ان الامر يتعقد نظراً الى أن الايدولوجية والفن يتأخران بالنسبة الى نمو القوى المنتجة . ويحدث أن يجد الفنان محتوى تمت صياغته - رموزاً وموضوعات - في تمرس عملي اجتماعي ، ويجد حساسية أو ايدولوجية تخطاها الزمن ، في تقليد

ايدىولوجى ، فى « مدرسة » فنية . مثلاً ، نحن نجد كثيراً من التعبيرات عن الطبيعة بوصفها طبيعة شيطانية ، مقدسة ، عند نهاية القرون الوسطى فى عهد أزمتها النهائية ، وربما فى أحلك مرحلة من مراحلها ( دورير ، بروغل ١٠٠ ) ولكن فى الظرف الذى كانت هذه الايدىولوجية ماضية فيه الى الزوال مع اسلوب الانتاج الاقطاعي . أفليس بدهياً ، من ناحية ثانية ، ان القرن الثامن عشر يدشن المرحلة البورجوازية للطبيعة ؟ واليس بدهياً ان تزول السهوب من القصص التى تتحدث عن الكولخوزات ؟ ان الطبيعة حدثت سياسى ( طبعاً ليس من ناحية وجودها وانما من ناحية ما يؤخذ عنها من تصورات وامثالات ) .

( د ) **المتوى الايدىولوجى** - كل اثر فنى يتضمن عناصر ايدىولوجية : أفكار صاحب الأثر ، أفكار زمنه ، وطبقته ( المزوجة ، من ناحية أخرى ، فى أغلب الأحيان ، بأفكار أزمنة أخرى ، وطبقات أخرى ، وأفكار أفراد آخرين ) .

ويدخل فى الايدىولوجيات ، بنسبة قابلة للاختلاف ( وهى نسبة يفصل بين عنصريها مبلغ ما توصل اليه العلم فى السابق من نمو ) عنصر مزدوج : عنصر **المعرفة** وعنصر **الوهم** او **السحر** . لقد امتزجت تفسيرات الطبيعة والحياة بالمعارف الحقيقية ( التى هي نفسها نسبية ) وذلك بنسب مختلفة تبعاً للظرف ، والطبقة الاجتماعية ، وطابع هذه الطبقة وتطورها ( ان كانت صاعدة أم منهارة )

نظرح هنا - اذن - عدة مسائل ، ما هى العلاقة المضبوطة الدقيقة بين الفن والمعرفة ؟ واذا كان صحيحاً أنه يدخل فى الفن ، منذ العصور القديمة ، واهام وترتبات *mythes* . تدخل فيه المعارف ، كذلك ، فما هو العنصر المخصص ، اهو الوهم الايدىولوجى أم المعرفة ؟ واخيراً هل تمكن معرفة الفن أم لا ؟ ويتعابر أخرى هل يمكن تفسير الفن وهل يمكن أن يُبلّغ اليه بواسطة المعرفة أم أنه

يفلت منها ؟ لقد مالت المذاهب الفيبية ( الميتافيزيقية ) في مجموعها الى جعل الفن تابعاً للمعرفة بل انها مالت الى الخط بينهما . وهي طريقة غير مباشرة لجعل الفن تابعاً للفلسفة ، التي كان ينظر اليها بمثابة معرفة منظمة نهائية ...

والتعريف الأرسطالي القديم « الفن يحاكي الطبيعة » كان يرد الفن الى المعرفة ، خلال مفهوم أولي يقول بالشبه او بالمحاكاة الواعية . وحين نسب أفلاطون ، وهيجل فيما بعد ، الى الفن وظيفة معينة بدقة ، وهي الوصول الى الفكرة العليا *l'Idée* فانهما وضعا الفن على صعيد المعرفة ، وعلى صعيد معرفة أدنى مستوى من الفلسفة . وكذلك كان ديدرو يُعرف أحياناً الفن بوصفه معرفة مشوشة . ( راجع - « بحث في الجمال » - نشر البليياد ) أما في نظر « كانت » فالفن ، على العكس « يتعالى » على المعرفة العلمية ، المعرفة « بوساطة المدركات » . وهو يدعنا نتبأ بمرتبة مطلقة من مراتب المعرفة .

وفي عصرنا ، ما زال الفن التجريدي ، وهو فن ذو نزعة ذهنية في جوهره ، يميل الى خلط الانفعال الجمالي بمدرك حسي عن الأشياء يبلغ درجة عليا من الطابع الذهني ( وهو - أي المدرك - على كل ، نقطة الالتقى الوحيدة بين أفراد فردين ، مفصول بعضهم عن بعض ، منعزلين ) .

ومن الجهة المقابلة نرى الرومانطيقية والحركات الدائرة في فلكها قد نشرت نظرية مناقضة جلياً لنظرية الفلسفة النهجية ( الكلاسيكية ) ؛ فهي - أي الرومانطيقية - ترى ان النشاطية الجمالية انما هي نشاطية أصيلة ، قائمة بذاتها ، تختلف اختلافاً تاماً عن المعرفة ، فهي - في عرفها - ترتبط بالحلم . أو أنها ترى بأن المصور يرود مستكشفاً « عالماً صورياً » والموسيقي « عالماً موسيقياً » الخ ... وجميع هذه العوالم مختلف بعضها عن بعض ،

وهي مكونة خارج المعرفة ، والأثر الفني ، لكونه متحركا في « عالم » مستقل قائم بذاته ( صوري ، أو موسيقي الخ .. ) يستعصي ، من حيث جوهره ، على التحليل ، وعلى المعرفة . فالنقد ، والتاريخ ، والنظرية لا تستطيع بلوغه الا من الخارج ، محاولة أن تصف « تراكيبه » على نحو تقريبي ، اذن على نحو غير كامل .

**المادية الديالكتيكية وحدها هي التي تستطيع تحديد الخصائص الأصلية للنشاطية الجمالية وكذلك الخصائص الأصلية للأثار الفنية ، دون أن تعزل بعضها عن بعض ودون أن تضعها في نطاق ما لا تمكن معرفته .**

في كل اثر من آثار الفن ثمة شيء من المعرفة ، يعني ثمة عناصر من المعرفة والايديولوجية . وذلك لان هذا الأثر الفني يرتبط بالحياة ، بالنشاط العملي ، بأفكار عصر من العصور وامثالاته . ولكن الفن لا يتضاءل الى معرفة مشوشة ولا الى معرفة مطبقة . وهو لا يختلط ، في العصور المختلفة ، بالايديولوجية وبالمعارف المختلطة بالآوهام .

وهو بناء فوقي ، كالدين ، والحق ، والفلسفة ، ولكنه يتميز عنها بخصائص يمكن تحديدها . ففي الفن يختلط اللهو ، والهوى ، والتصوير الذي يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع ، وتارة ليدخل ، ثانية ، الى الواقع دخولا عميقا . ( انظر : سرفانتس ، رابليه ، سوفيت ) . وهو ، بمعنى من المعاني ، له أساس عميق عمق المعرفة والايديولوجية ، بما أنه يجهد لالتقاط محتوى الحياة الكامل ، في كل غناه ، في ظرف معين - بما فيه المعرفة والوعي الواضحان ، وبما فيه أيضا ما يظل ، عهدئذ ، « في حالة اللاوعي » .

تمد النشاطية الجمالية والمعرفة جذورهما في القوى المنتجة وفي التمرس العملي ( الاجتماعي ) ، في الحياة نفسها في لحظة

معينة . فليس في وسعهما ـ إذن ـ لا الاختلاط ولا التمازج .

والمادية الديالكتيكية تستطيع ( لأنها تضع كائن الانسان ـ الطبيعي والاجتماعي ) قبل وضعها فيعمل المعرفة ، ان توضح الفرق والعلاقات بين الفن والمعرفة . والفن ، وهو المؤسس على الحساسية ، والانفعال العفوي والنشاط العملي ، يبلغ ( بدرجات تتراوح عمقا ) كائن الانسان بكامله في لحظة معينة من لحظات نموه؛ وهو « يعبر عنه » .

لا تستطيع المعرفة ان تتخطى الفكر المهيأ التام الصياغة ـ وهو الفكر الواضح الإدراكي ـ من حيث تعريفه . بينما الفن والنشاطية الجمالية يستمدان من أعماق الكائن التي ما تزال مبهمة ( الكائن الطبيعي والاجتماعي : في علاقة الانسان النشيطة بالطبيعة ، وطبيعته الخاصة ، وحتى في الامتدادات الخفية المطلوبة في هذه العلاقة ) . ان الفكر والمعرفة بفحصان منتجات النشاطية ، بما فيها منتجات الفن . وهما ينفلان اليها شيئا فشيئا . بينما الفن يجهد لالقاء ضوء على النشاطية بكاملها والتعبير عنها بوساطة شيء مفرد ، رغم انه قد لا ينجح في محاولته تلك اطلاقا .

اذن فالفن يتضمن ـ في آن واحد ـ ثروات اقل واكثر مما تتضمنه المعرفة . ولكن بقدر ما يتطلب صياغة واعية للمحتوى ، يتطلب أفكارا ، وتصورات ، ومعارف ، وايدولوجية ؛ والفن ، بقدر ما يعبر عن الشيء الذي ما زالت المعرفة عاجزة عن بلوغه ، يختلف عن المعرفة ، بل انه يستطيع من هذه الزاوية ، ان يتخطى المعرفة ؛ واذا كان ثمة في الفن ، في اغلب الاحيان ، تأخر عن الحياة ، عن النمو الاجتماعي وامكانياته ، فهو يستطيع ايضا تقدما ، واستكشافا لامكانيات . الفن لا يعبر عن المكنون وحسب ، انه يستطيع ايضا الاقتراح ( الاشخاص النماذج ـ القدوات ـ الأمثلة ) وهكذا يرتبط الفن ـ إذن ـ بالمعرفة

وليس ثمة شيء في الأثر الفني ، في النشاطية الخلاقة ، في التاريخ الاجتماعي للفن يستعصي على المعرفة أو لا يمكن النفوذ إليه ( ليس ثمة ما هو متعال ) ، إلا اذا استثنينا ما أراده الفنان غير ممكن الفهم ، لأسباب تكون ، بصورة عامة ، مفهومة جداً !..

ولكن الفن يختلف ، في الوقت نفسه ، عن المعرفة ، وهو من اختصاص نشاطية أخرى . أن ينبدع الفنان ، أو أن يحس « جمالياً » لا يعني التفكير وأعمال الذهن . ( رغم أن أفكاراً وعمليات ذهنية بوسعها أن تتدخل ) .

ومن هذه الناحية يستغني الفن والفنان عن المدرّكات أو يجتازانها دون التوقف عندها .

**يفسح الأثر الفني نفسه أمام المعرفة بوصفه حدثاً واقعياً**  
تبغي معرفته . فالفكر يجهد لالتقاط هذا الحدث الواقعي ، لفهمه ، لتفسيره (هذا الحدث الصوري ، الموسيقي ، الأدبي الخ..).؛ أنه يواجه « منتجاً » غنياً بالنشاطية الانسانية غنى خاصاً ، تتحد فيه قطعة من الطبيعة المحسوسة ، ونتيجة من نتائج العمل الانساني. وي طرح الأثر الفني على المعرفة سلسلة من المسائل والقضايا شأنه في ذلك شأن كل حقيقة واقعية ؛ وتحليل محتواه إنما هو غير محدود ؛ أما فيما يختص بتفسيره ، يعني معرفته المكتملة التامة ، فلا يعني إلا حداً يستحيل بلوغه ، مثل المعرفة التامة الكاملة ، لكل شيء واقعي . والمعرفة التامة الكاملة من شأنها أن تستنفد هذا الشيء الذي هو - في آن واحد - طبيعي وبشري . فالمعرفة لا تستطيع - إذن - أن تتوافق ( إلا الى حد يستحيل بلوغه ) مع نشاطية الفن. الخلاقة ، ومع الشيء الفني . وذلك لأن هذه النشاطية تؤلف جزءاً مكتملاً من الكائن 'l'être' (الطبيعي والبشري) . أن المعرفة والنشاطية الخلاقة في الفن تختلف



أحدهما عن الأخرى ، ولكنهما لا تنفصلان بسبب هذا الاختلاف . وهذا يعني قولنا أن الأثر الفني ، بوصفه أثراً فنياً ، يخاطب ، مباشرة ، وظيفة متميزة عن الذكاء أو عن العقل . ( رغم أن ليس نمة أية هاوية تفصل بينهما ) ، وهذه الوظيفة هي « الحساسية » . أن الذكاء والعقل يعملان بوسائل التحليل ، بوساطة التحليل ، ويتحركان خلال الوسائط : عمليات المحاكاة والتفكير ، والاستنتاجات ، والمدرجات . أما الفنان فيستخدم الإحاسيس ، والانفعالات ، أو الصور . والأثر الفني هو ، قبل أن يكون شيئاً آخر ، حضور "présence" أو وجود ، يعني قوة انفعالية مباشرة . لذلك تخاطب هذه القوة بسبب صفتها هذه ، نشاطية متميزة عن النشاطية التمرسية العملية المباشرة ، عن العمل . أنها تتأمل أو تتأمل أو تنظر أو تسمع . ورغم ذلك فليس نمة ما يفصلها عن النشاط العملي ، وعن العمل . بل أنها ، على العكس ، تستقي منه نصيباً من غناها ومحتواها .

فالنشاطية المنتجة في الفن هي ، على هذا النحو ، نشاطية متميزة ، ولكنها ليست قائمة في ذاتها ولا هي مطلقة العزلة . وغيبية الفن ( الميتافيزيقية ) تعزل ، شأنها دائماً ، العلاقات ، وتقطعها ، وتحمل إلى مرتبة المطلق عنصراً معزولاً .

وكذلك أيضاً تختلف نشاطية ذلك الذي يصفي إلى أثر فني أو يتأمله ( يعني « متلقي » الأثر الفني ) عن معرفة الشيء الفني ، أو عن النشاطية الخلاقة . وهي تختلف عن هذه النشاطية الخلاقة ، وإنما يكون ذلك دون انقطاع مطلق . والأمر يتعلق بنشاطية واحدة ، وهي أكثر سلبية في حالة ما ( حين « يتلقى » الفرد ، ويفهم أثراً تم إكمالها ) - وتارة هي نشيطة ، منتجة على نحو أعمق ( حين « يبدع » الفرد ، يعني حين ينتج ، ويعمل في مادة ، ويصوغ تجربته بوصفه إنساناً حياً ) والفرد نفسه قد يوجد تارة في هذا الموقف وتارة في موقف آخر ؛ وهو يتبنى على التوالي الموقف

السلبى ، فالوقف العملى الناشط . فليس ثمة اى سبب - اذن -  
ليقتصر بهاوية بين « المبدع » و « المتلقى » ( المشاهد أو القارئ  
النخ ... ) وكون بعض الكائنات البشرية ، بسبب الحظ أو الموهبة ،  
بسبب المصادفة أو الضرورة ، تبلغ مستوى النشاطية المبدعة ،  
أقول هذا الحدّث يجب أن لا يفسح المجال لنشوء ميتافيزيقية فى  
الابداع .

وينبغي أن لا تنفيل المتحد الجماعى الذى لا غنى عنه والذى  
من دونه ليس ثمة اتصال أبداً ، يعنى ليس ثمة ابداع ممكن . ولقد  
سبق أن بيّنا أن شروط هذا المتحد ، تزول مع زوال البورجوازية  
المنهارة ، وزوال الفردية المحتاجة . ولاستعادة هذه الشروط ،  
وأعادة تكوينها ، على صعيد أسمى ، يقتضى الأمر وجود طبقة  
جديدة ، وإنسان جديد ، وعلاقات جديدة بين الاجتماعى والفردى .  
لقد وثى عهد النزعة الجمالية الصرف ونظرية العبقرية المحض ؛  
فالقراءة ، والاستماع ، والتأمل « تعيد خلق الأثر » الفنى - بدلا  
من تلقيه فى خضوع ، بوصفه حقيقة « متعالية » - ولا يمكن أن  
تقنهم هذه العمليات الا على هذا النحو ( مع تحفظ : هو أن  
الوسائل الفنية تسمح ببعض « طرق التأثير » ؛ وعلى المؤلف أن  
يخفي مقاصده ووسائله بعناية والا تعرض تأثيره للتلاشي ؛ وهذا  
ما يندخل مجدداً فى الوحدة ، الفرق والاختلاف ) .

هذا التحليل يؤكد المسألة انقائلة بأن الفن ليس ايدىولوجية  
يعنى شكلا وهمياً من أشكال المعرفة يتراوح فى درجات وهيمته ) ،  
وإنما هو ، رغم ذلك ، بناء فوقى . وهو له علاقات مع الايدىولوجية ؛  
أن له محتوى ايدىولوجياً ( يتراوح فى حظه من الوضوح ، وفي  
كونه سياسياً عن وعي ) .

وكثيراً ما يكون للأثر ذى الاسلوب الجزل ، المحتوى  
الايدىولوجى الأغنى ، وكثيراً ما جاء يعبر فى صيغة محسوسة عن

مفهوم عن العالم (١) . ولنكتف بقولنا « كثيرا » : فلوحة لتيتيان le Titien تمثل العُري ، قد لا يكون لها محتوى ايديولوجي بالغ التركيب !. لذا لم يكن من السهل علينا دائما أن نجد ثانية ، هذا المحتوى الايديولوجي ، وأن نعرفه . ذلك أنه كي نجد ، مرة ثانية ، هذا المحتوى العميق ، يجب إعادة تركيب حركة التاريخ ، وإعادة تعيين الاتجاهات ، وإمازة العناصر المتقهقرة ، والعناصر الجديدة ؛ يعني الميت والحي ، الوهمي والواقعي ، من هذه العناصر . ونستعيد مثل ديدرو . ففي هذه الشخصية التي بلغت مبلغها من الفنى ، تتميز ثلاثة وجوه ، فهو بوصفه رئيس تحرير « الانسيكلوبيدية » ، يترأس جبهة موحدة مؤلفة من تقدمي ذلك العصر ، وهي جبهة تضم رجال الدين ( الأب ايثون ، والأب. دو براد ) ومثاليين (دالمبير) وارستقراطيين اصلاحيين ، مع مفكريهم الايديولوجيين ( دوهاميل دى مونسو ، وهو نظري الزراعة الجديدة ، والفيزيوقراطيين ( علماء الأرض ) ، كانت هذه الجبهة تمثل مصالح جزء من الاقطاعيين ( الملاكين العقاريين ) ومصالح البورجوازية التقدمية ، والبورجوازية الصغيرة ، ومصالح قسم كبير من الشعب . كانت هذه الجبهة تمثل الأمة .

ويبدو ديدرو ، من ناحية كونه واضعاً لمؤلف « افكار عن تفسير الطبيعة » الصادر سراً في لندن عام ١٧٥٤ ، وكونه واضعاً لمؤلفات مادية أخرى ، مختلفاً قليلاً عما رأينا . فهو يبدو لنا هنا فيلسوف البورجوازية الصاعدة ، الثورية ، المرتبطة بنمو الصناعة والتقنيات والعلوم .

---

(١) عن دانتي انظر خصوصاً مقدمة انجلز للطبعة الإيطالية من « البيان الشيوعي » (١٨٩٢) في مجموعة ليفشيتز ص ١٧٤ مع نص للركس : دانتي آخر شعراء العصور الوسطى ، وأول شعراء العالم الجديد يمرض مفهوماً لاهوتياً ( ايديولوجياً ) عن العالم ثم تخطيه فعلاً ، واضعاً فيه أهواء وعواطف جديدة ، قومية ، سياسية .

وفي الوقت نفسه يرضى بالأوهام الأكثر مثالية ، لهذه الطبقة ، ويرضى بأخلاقيتها ، ومواعظها في العقل والفضيلة . وهو يشارك في هذه الايديولوجية التي تخطط مناقب البورجوازية ( وكانت مناقب حقيقية في ذلك العهد ) بالكوني الشامل ، بالعقل ، بشروط السعادة البشرية . وهو يضع هذه الأوهام في مشاهد مسرحياته ، وهي الجزء من آثاره ، الأكثر تداعياً وتخطفاً .

ولكنه يكتب أيضاً رواية « ابن أخ رامو » . وهو يتوجه جزئياً ، بالبهيمي ، مع ازدرائه له ، هذا البوهيمي الذي يهزا متهمكاً بالمجتمع الذي يمتدح ديدرو هو نفسه فضائله في مكان آخر .

ان « ابن أخ رامو » ، هذا المهرج ، اللاعبان ، المستهزي القاسي بمن يسليهم ، ويحل طقيلاً عليهم ، ( الأغنياء ، والسادة ) هنا هو ديدرو - وليس ديدرو . وهكذا هو يهاجم الاخلاق دون رحمة ، يعني يهاجم رياء كل مجتمع طبقي . وهو يعضي الى أبعد وإلى أعمق من مسرحه ، ذلك لأنه - أي ديدرو - لا يصيب الأرستقراطية المتعفنة ، وإنما البورجوازية أيضاً ، يعني مصر هذه البورجوازية ، وانهارها المستقبل ، وتعفنها . فما هو ديدرو ، بوصفه مؤلف « ابن أخ رامو » ؟ انه بورجوازي صغير ، خارج من طبقته ، بوهيمي ، اديب ، هازيء بالأغنياء والعظماء ، ممن يدمجهم معا في ازدراء واحد ، ويحمل عليهم حتى يبلغ في حملته جوهرهم بما وضع من كلمات على لسان « قرينه » son double الذي يتلوع بالرفض المطلق ؛ بهذا النفي الجنري يبلغ ديدرو جذور كل ايديولوجية طبقية ، كل مجتمع طبقي . وهو ينقد نقداً عميقاً هذه الطبقة الذي هو أخلاقيتها ، من جهة أخرى . ومن هنا كان الاهتمام الحالي بهذا الأثر ، في الظرف الذي تنفك فيه هذه الطبقة البورجوازية .

هذا التحليل الموجز يبين تركيب المحتويات الايديولوجية ، وكيف أن رفضاً ما - يعني واقعية نقدية - يمكن أن يكون أغنى محتوى من إيجاب وهمي . وهو يبين أيضاً أن الجانب الوهمي من الايديولوجية - ولا نقول «الايديولوجية كلها» - هو أيضاً جانبها المتخلف ، وهو افتقار سرعان ما يفدو غير مفهوم . أن المثالية الواعظة في رواية « رب العائلة » تفسر تفاهتها المسرحية ، وكذلك طابعها الايديولوجي المضحك .

في الآثار الكلاسيكية العظيمة ، في الآثار ذات الاسلوب الجزل ، لا يخرج التصور عن حدود الواقع ، بل على العكس ، فقد كان التصور ، بوصفه وسيلة لتخطي ما هو مباشر وتخطي قشرة الواقع ، يندخل الخلائق العظام في أعماق الحقيقة ، وذلك أتاح لهم تمييز اتجاهاتها العميقة . أن تدخل العنصر التصوري هو أحد الوجوه التي تميز الواقعية من المدرسة الطبيعية Naturalisme فالكتاب ذو النزعة الطبيعية كان يميل الى استبعاد العنصر التصوري لأن ما هو واقعي في نظره يستبعد التصور ، ولأن التصور يخرج عن نطاق الواقع ، وهكذا يبقى ذلك الكاتب على سطح الواقع . لقد جمع رابليه وسوفت ، مثلاً ، أوسع تصور الى أعظم واقعية نقدية (١) أن العنصر الخيالي يؤلف جزءاً من المحتوى الايديولوجي؛

(١) مثال فكه :

في ذلك السكون وتلك العزلة اللذين هيمنا على افكلري ، كان يدور في خلدي بأن لا شيء حقيقياً مما سمعت الناس يروونه عن حياة الرعيان... وكيف أنهم يقضون أجمل أيامهم في الخلاء والتفح بالزمار ، والشبابية ، واللعب على أوتار الرباب... وهذه الافكار قادني الى أن لاحظت الى أية درجة كان رعيان الواقع ، الذين أشاهدتهم حولي ، يعيشون حياة تختلف عن تلك الحياة التي يعيشها رعيان الكتب . وإذا غشي رعياني فاتهم كانوا يفتون : « حذار من اللئب ، يا حنة ! » وليس ذلك على أنغام الزمار ، والرباب ، وإنما على تضارب عصوين من عصي الرعيان ، أو قطعتين من الأجر... وكان يبدو أنهم لا يفتنون ، وإنما يزمجرون... وكانوا يقضون جل ساعات نهارهم في التفتل ، أو في خصف نملهم . « انه الكلب ، براغافرا ، الذي يتكلم هنا ، في تلك المحاورة المجيبة الدائرة بين الكلاب في اقصوره « الزواج الخادع » لسرفانتس .

ونقول « من المحتوى » ، ذلك لأنه لا يخرج عن نطاقه ، و « من الإيدولوجية » ، ذلك لأن الخيال يستعير أفكارها ، واقاصيصها ، و « مواضيعها » من الأفكار التي تكون الأكثر شيوعاً في ظرف معين ( مثلاً : غارغانتوا Gargantua ، شخصية من شخصيات الفولكلور ) . حين تكون حضارة وثقافة قد زالتا ، مع مفهوميها عن العالم ، يكون لا غنى عن بعض المعارف لفهم العناصر الإيدولوجية الشتية في تلك الثقافة . وهكذا كان فهم الملحمة أو المأساة الإغريقيتين يفترض معرفة الترهات والأساطير التي ما عدنا نعيشها . وتتطلب الآثار الفنية هوامش وشروحات و « تفسيرات » . ويدنو الانفعال الجمالي عندئذ من المعرفة ومن تاريخ الإيدولوجيات .

يبد أنه لا يجدر بنا الخلط بينهما . فالحساسية الجمالية تذهب من الحس المحسوس الى الحس الذهني ( أو الدلالة الإيدولوجية ) . أما المعرفة فتتبع الطريق المعاكسة . ومن ينس هذا الأمر يفد متفهماً . ونعرف الى أي حد تفص دراسة الآثار الفنية النهجية ( الكلاسيكية ) بالحدقات ! يمكن - اذن - أن تلقى الحساسية والمعرفة ، وتضي احدهما الأخرى ؛ ولا يمكن أن تحل الثانية محل الأولى ، وهذه بدهية تكاد تكون مبتدلة . ان الأثر الفني الذي عُرف بأكثر من سواء ، والأثر الأهم تاريخياً ، يكف عن أن يكون له معنى جمالي ، اذا لم يبق محتفظاً بنضرة وطراوته ، يعني اذا لم يعد يخاطب الحساسية مباشرة . يجب أن نعرف ، ( يعني يجب أن ندرس ) . كيف ان كالتراثية ما ، سُميت « كتاباً مقدساً » مصنوعاً من الحجر » ، تختصر نظرية كونية ، وتعلم بالثنت ، وبأبوابها الزجاجية ونوافذها الزجاجية ما كان لا يستطيع بعد ، رجال ذلك الزمن ، قراءته في الكتب ( ولعله يكون هو الشيء الذي كفوا عن تلقّيه بوساطة تقليد شفوي حي ) ، يجب أن نعرف ان آثاراً ، في الظاهر ، « صافية » الجمالية ، كان لها دلالة سياسية دقيقة جداً « مثلاً ، آثار فرجيل أو أكثر المسرحيات في عصر

اليزابيث « . يجب ان تكتشف الانتقالات الدائمة بالمعنى والدلالة وخسارة المحتوى ، تلك التي أصابت الآثار الفنية ؛ ونذكر بوجه خاص ان خسارة جزء من المحتوى الايديولوجي والسياسي قد قوى الوهم القائل بنشاطية جمالية « محض » ( الفن للفن ... ) ولكن دراسة مجموعة الرموز والصور الايديولوجية لا يمكن ابدأ ان تفنينا عن الرجوع الى الأثر الفني المحسوس الذي هو دوماً أغنى من التجريد . ونوجز فنقول ان للفن محتوى ايديولوجياً ، على ان الفن ليس ايديولوجية بكل معنى الكلمة . لهذا السبب تعيش الآثار الفنية بعد زوال الأوهام الايديولوجية .

ان بعض العناصر الايديولوجية ، في أثر فني ما - وبمعبر ادق ، ان الجانب الوهمي من الايديولوجية ( لطبقة مقضي عليها بالانهيار ) الذي ينضم الى الأثر الفني مندمجاً فيه ، هو الذي يمثل - اذن - جانبه العابر المتخلف . ويترتب على هذا ان ليس صحيحاً ولا دقيقاً قولنا ان الجانب الايديولوجي من أثر فني هو ، على نحو عام ، جانبه المتخلف . فهذا ليس صحيحاً الا عن الوهم الايديولوجي الذي ليس ، من ناحية عامة ، مندمجاً ادماجاً عميقاً دقيقاً في الأثر الفني ، والذي لا يصير محتوى . وهذه العناصر انما هي رهينة بعصر وطبقة ، وبالظروف الاجتماعية لهذا العصر ، وبشخصية المؤلف ، الخ ... وهي تفقد كل فائدة مباشرة عند نهاية ذلك العصر . وعندئذ تكون رهينة بالدراسة التاريخية ، يعني بالمعرفة . وهذه المعرفة تستثير وهماً شائعاً كثير الحدوث ؛ تبثت من القبر آثار قديمة ، ويستعيد العلماء المتعمقون ، جانبها الايديولوجي ؛ وأثناء زمن معين ، يعيدون اليها سحرها وقدرتها على استثارة الانفعال الجمالي . ولكن سرعان ما تزول هذه القدرة المصطنعة ؛ وتمضي هذه الآثار المتخلفة لتلتقي بمثيلاتها في ذلك المتحف الضخم الذي لا يحده التصور لاتساعه ، متحف التفاهات الزائلة ...

يجب أن تجتنب المعرفة والتعمق العلمي هذا الخطأ ، فلا يجعلان ، خطأ ، من الآثار الخالية آثاراً حديثة واهنة ، باضفاء هموم اليوم ، على ذلك الماضي . بيد أنه قد يحدث أن القاء طابع الحدائة على الماضي ، على هذا النحو ، يبيان أوجه الشبه والتماثل مع الحاضر ، ينفض الغبار عن الآثار القديمة ويعيد إليها نضرتها . ويمكن أن يكون «للدخل» introduction تاريخي ، تقدم به هذه الآثار ، فعالية جمالية حقيقية . وهكذا تتخذ المأساة الاغريقية حياة أكثر قوة وفعامة منذ أن تكف عن حصرها في ترهات واساطير وحسب ، أو منذ أن تكف عن اعتبارها تصميماً لحوادث يومية ( عمليات عنف وجرائم ) كانت تجري في المجتمع الاغريقي ، لنبين فيها التعبير عن المارك في سبيل الديمقراطية ، والعدالة ، والحرية - المارك في سبيل الانسان . ان اضاء هذا الطابع الحديث الراهن على الاثر الفني يقتنيه ، أو بتعبير اصح يستعيد غناه . وهذا يعني قولنا ان المعرفة تظل دائماً ازاء الفن سلاحاً ذا حدين . انها تفني الانفعال أو تهدمه ، تبعاً للطرف ، وتبعاً لكيفية استخدامها . مثلاً ، ان المعرفة تهدم الهياكل الايديولوجية والادهام بفهمها على هذا النحو ؛ بيد انها بفهمها تستعيدھا وبعثھا حية . ومن هنا منشأ الموقف المبهم ( والذي يشير ابهامه الفضول ) الذي يقفه الفن البورجوازي المنهار ازاء الترهات الاغريقية . فليس ثمة من لا يزال يؤمن بها .

وليس ثمة من يستطيع أن يجد ثانية ، بنضرتها ودلالاتها الكاملة ، تلك الصور المسرحية الرائعة . أفتستخدّم للتعبير عن معارك عصرنا ؟ تلك مغامرة مثقفين ! ان هذه المعارك تتطلب وسائل أخرى للتعبير ، ان المثقف المطلع هو ، من بين جميع قراء المأساة القديمة أو مشاهديها ، أقلهم سذاجة ، وأقلهم اندفاعاً مع الأسطورة وتصديقاً لها ، وأقلهم تأثراً بما بقي لها من دلالة اجتماعية وسياسية ، انه يترك منها أولاً الجانب « الرسوبي » الوهمي . وهو يتصنع أنه مأخوذ بها .



بيد أن هذا التصنع إنما هو زي شائع . فكل مؤلف من المؤلفين المسرحيين الفرنسيين المعاصرين خاض مسابقته وتلقى شهادته معالجا موضوعا أغريقيا . أن التواطؤ التفتيحي ، وهو أدنى درجة من درجة انحطاط الترهية والاسطورة ، يحيل هذه الآثار إلى آثار منجدة ، بوجه خاص (١) .

وفي هذا الاتجاه ، تثقل المعرفة و« العلم العميق » كاهل الفن المسمى بـ « الفن المعاصر » . وهما معرضان ( وليس هذا أمرا محتوماً ولكنه ممكن دائماً ) إلى قطع مجرى البحث المخصب : وعي الحاضر ، ومتطلباته ، في جميع الحقول ، بما فيها علم الجمال . إن الواقعية الاشتراكية تقتضي ثقافة واسعة جداً ، ولكنها ليست منوطة « بالعلم العميق الواسع » .

ينتج مما سبق أن علينا التمييز بعناية ، ليس فقط بين المعرفة والفن وإنما بين الفن ومعرفته . ويمكن أن تنقسم هذه المعرفة إلى عدة فروع : علم الجمال العام ، تاريخ الفن ، علم الفن ( الذي يدرس التقنيات والقواعد أو القوانين الخاصة بحقل فني ما ، في ظرف معين ) .

وبدهي كل البدهية أنه لا يمكن انفصال هذه التميزات الثلاثة في المعرفة . أن علم الجمال يستطيع أن يلعب ( ولنتذكر هنا بهذه الفرضية ) آزاء تاريخ الفن ، وآزاء الفن نفسه دوراً مماثلاً

---

(١) وآخرها في التاريخ (١٩٥٠) أودفيوس تأليف السيد كوكو ، وثيسوس لاندرو جيد الخ... وثمة مجال هنا الحديث عن فن الكانولار Canular في الأدب البورجوازي ، فهو أدب مثقفين تجريدين ولكنهم منفصلون عن الحياة ( وغالباً ما يكونون أساتذة متخرجين من دار المعلمين العليا - la Normale ) وهم يجدون صلة بالحياة في ذلك النوع الملل le Canular الذي يصيب الموضوعات القديمة . وهم ينجحون في ذلك ( جول رومان ، جيروود ، سارتر ، كنوي ، جيد الخ... ) ولكن كم هو مصطنع !.. أن الكانولار المحض ، الصحيح ، يفوتهم . وقد يظل الناس يقرأون مؤلف Ubu - Roi بوصفه شهادة في العصر البورجوازي ، على حين تسقط آثار هؤلاء السادة في « التحف الخيالي » ...

لدور المنطق بالنسبة الى تاريخ المعرفة والى المعرفة ، ولعلم الجمال ، وهو - فى آن واحد - قسم النظرية المجرد ، وهو ، أيضاً ، الموجز الجوهري ، أقول : له دوره الضروري ؛ انه يسيطر ، فى اتجاه ما ، على النظرية ، ولكنه يتوجب عليه ، فى اتجاه آخر ، ان يكون تابعا للحياة وأن يخدمها ، والا جف وغدا شكليا محضاً . ان كل نظرية هي مريدئة ، كما يقول فاوست ، اذا فصلت عن الحياة . ولكن شجرة الحياة وشجرة العلم ياتعتان خضراوان مخصبتان .

لقد كان من الضروري التدقيق فى بعض التمييزات ، وتحديدھا ( التمييزات بين المعرفة والفن - بين الايديولوجية والمحتوى الايديولوجي ، محتوى الآثار العميق ) كي نفهم بوضوح كيف يظل تراث الماضي - تراث النهجية ، وتراث الواقعية النقدية ، وبالتالي التراث القومي - حافظا قيمته ، رغم خصائصه الطبقية وعناصره الايديولوجية المتخلفة . وفحص هذا التراث ومراجعته على محور نقدي انما هما مهمتان ضخمتان شاقتان ، ولا تنفصلان عن تمثله الحي ، من قبيل رجال جدد ، وخلاقيين جدد .



## الفصل الرابع

### الشكل

بيّنت دراسة المحتوى أننا بادراكنا هذا المحتوى في حياته وحركته : تكون قد ادركنا حركة التطور التي ينعّم بها ، ويفدو نموذجياً ، ويتخذ شكلاً جمالياً . وكذلك دراسة الشكل سوف تدرك حركة ما ، وسنرى تطور يخرج بوساطته الشكل الجمالي من المحتوى ، ويتشبع بالمحتوى ، ويعود نحوه لالتقاطه بكامله . ان تلك الطريقة في تمييز الشكل عن المحتوى أصبحت اليوم متخلقة . وهذا التمييز المجرد الذي يفصل بين الأطراف ، ويحددها ( تحديداً شيئاً ) بعد عزل بعضها عن بعض ، نجده ثانية في النقد الجامعي البورجوازي ، وفي كتب تدريس التاريخ والأدب والفن . وبعد أن يفصل هؤلاء النظريون عن الشكل ما يسمونه « القوام » أو المادة أو « الموضوع المعالج » ، يتمثلون الأثر الفني ، المنوي درسه ، ضرباً من اجتماع بين شكل ومادة ، موجودين في السابق . ان المحتوى ، أو « قوام » الأثر ، يتعين في نظرهم ، تجريبياً ، وعلى نحو إيديولوجي صرف ، بالموضوعات المطروقة ، المنظور إليها من ناحية تجريدية . وكذلك الشكل يتحدد تجريبياً ، بالنوع ( مأساة ، ملهات الخ . ) وبقواعد النوع . وهكذا يلوح المحتوى مصبوباً في الشكل . وحينئذ يستطيع النقد الجامعي أن يغيب في نشوة متحمسة تهتف بوحدة الأثر الفني الذي يلوح ضرباً من المعجزة ، بما أن الأثر الفني يتحدد - في نظره - باتساق عنصرين أحدهما خارجي بالنسبة إلى الآخر ، وكلاهما ، من جهته ، كان موجوداً في السابق ، وعندئذ يتسنى لهم القاء الخطب عن متانة « المادة » ، ( أو عن افتقارها إلى الثبات ) - عن انسجام الشكل ( أو عن افتقاره إلى الانسجام ) . ولعلنا نجد جمالية « كانت » في أصول هذه

التقابل المدرسية ؛ والواقع أن « كانت » يرى بأن المحتوى المحسوس يدخل ، بطريقة لا نعلمها ، في شكل قادم من منطقة أخرى من مناطق الوعي : في وحدة مثالية ناتجة عن العقل الصرف . وتلك معجزة غير قابلة للفهم ؛ فالمفكر النظري ، بعد تحليل الفن تحليلًا مجردًا ، يعتمد « لتأليف » *synthèse* مجرد هو أيضاً ، لا معنى له الا في راس ذلك المفكر النظري .

اما نحن فننتقل ، على العكس ، من **الوحدة الجوهرية بين الشكل والمحتوى** ، وكذلك من أولية المحتوى . ولنحدد بدقة ان هذه الوحدة الجوهرية توجد ثانية في الأثر الفني القيم ، الناجح ، الذي يثير الانفعال ، الأثر « الجميل » ! اما الآثار الأخرى فتتكشف ، على العكس ، عن فارق بين الشكل والمحتوى ، وعن تفاصيل بينهما ، وتأخر أحدهما عن الآخر ، الخ ...

ينتج عن هذه الوضعية أن المحتوى يحدد ويحتّم الشكل هو نفسه . أنه يضع له « شروطه » دون أن يكون لهذا الوضع طابع آلي جبري . أن الشكل يخرج من « صياغة واعداد » للمحتوى . وهذا المحتوى يحيا لأنه ليس الا الحياة في ظرف معين ؛ فهو يعرض - اذن - التيارات المتراوحة بين درجات العمق ، والجوهرية : أنه يعرض الاتجاهات *les tendances* وهو يميل نحو الوعي ؛ ويتخذ شكلا او « يستقي » من الصيغة الشكلية التي ليست الا وجهاً من وجوه ميل المحتوى ذاك ، الى الانعكاس في الوعي .

سوف يكون الشكل الجمالي دوماً هو شكل الوعي الذي سوف يلتقط ، على النحو الأكثر حسية ، الاتجاهات الجوهرية للمحتوى ، ويحققها في شيء ، هو الأثر الفني ، الأغنى والأكثر تضمناً للدلالة من أي شيء آخر . أن الشكل « مشروط » وضروري بصفته حقيقة الاتجاهات ؛ ولكنه في الوقت نفسه ينتج ( بوصفه عمل فرد ، وبوصفه خلقاً ، والتقاطعة وعي ، وانعكاس حقيقة

ومتطلب تعبير ) ، اقول انه ينتج عن بحث حر ، وعن نشاطية حرة من بين جميع النشاطيات ( ومعلوم أن الحرية ، بصورة عامة ، تعرف دياكتيكياً بأنها معرفة لضرورة ، وبأنها قدرة على هذه الضرورة ) .

ولا يقتضي هذا الوضع تفوق الواقعية وحسب ، وإنما ؛ بصورة أعم ، يقتضي الواقعية ، يعني التقاطة الواقع بوصفه أساساً للفن ؛ لقد بينا في اقتضاب كيف أن العنصر الوهمي - المثالي الرمزي ، الفييني الميتافيزيقي - للفن كان هو أيضاً عنصره المتخلف . وبتعابير أخرى ، أن أفكار الفنانين المسبقة ، ودعاويهم ، وأوهامهم عن أنفسهم وعن زمانهم ، لم تخدمهم البتة ؛ وما في دوستوفسكي من عناصر البورجوازية الصغيرة يحد من مرماه ومن فائدته . أن مواعظ بلزاك الرجعية المخففة ، والشقشقة الخطائية في بعض قصصه تجعل صفحات كثيرة منها لا تطاق . وتولستوي ، ممثل جماعات الفلاحين الروس ، ومراة ميولهم الثورية العميقة (١) لم يعرف هذا الأمر معرفة واضحة ؛ لذلك لا يبلغ أوج عظمته الا حيث تزول مثاليته : في رواية الحرب والسلام؛ أما نظرياته في الفن فلم يبق لها الا أهمية وثيقة تاريخية .

ان سر عملية المحتوى بالنسبة الى الفنان تتم خلال الصعوبة والالام والتضاد. فمن جهة ، هذا السير هو بالضرورة فردي، ذاتي. ومن جهة أخرى ، فان ذاتيته ، وحدود فرديته - أو أيضاً « ذاتيته الطبقية » وخصوصاً حين يكون الفنان منتسباً الى طبقة مسيطرة آخذة في الانهيار أو مقضي عليها بالانهيار - تمنع الفنان من ان يلتقط المحتوى التقاطاً كافياً مليئاً ، وأن يصوغ شكله . وعليه أن يحل - وهو يفعل ذلك بدرجة تنفاوت في مبلغ حظها من التوفيق - المنازعة بين موضوعية الفن والاثر الفني

---

(١) والراي اللتين .

( ادراك المحتوى والتعبير عنه بشيء ، هو الأثر الفني نفسه ) وبين الذاتية ( الفردية ، والحدود الشخصية والحدود الطبقية ) . وهذه المنازعة ليست مستحيلة الحل ذلك لأن المحتوى نفسه هو الذي يظهر ، من جهة ، بوصفه موضوعية ( حقيقة يجب التقاطها والتعبير عنها ) ، ومن جهة أخرى ، بوصفه ذاتية ( حياة فردية في اطار طبقة ) . ولكن هذه المنازعة موجودة ، ويجب أن يكتسب حلها بجهد غالباً ما يكون طويلاً مضمناً . ( انظر الروايات الثلاثين أو الأربعين المنشورة تبعاً في الصحف اليومية ، والتي كتبها بلزاك قبل أن يتمكن من الهيمنة على الشكل وقبل تمثيل هذا الشكل ، يعني التصميم العبقري للملهاة البشرية *Comédie Humaine* فتعريف الفن بالواقعية ، والتقاط المحتوى ليسا - إذن - متنافرين الا في الظاهر مع الواقع المؤكد أن الفن انتقاء ، وتنظيم ، وجهد ، واكتساب شكل .

ولا ينبغي أن تحول وحدة الشكل والمحتوى ( مع أولية المحتوى ) دون رؤية الفروق بينهما . ان الشكل لا يتحول والمحتوى في وقت واحد . فأحياناً يسبق أولهما ، وفي أكثر الأحيان يتأخر عنه . وتارة يفقد محتواه وتارة يتخذ محتوى جديداً .

وهكذا ظهرت القصة مع أوائل عهد البورجوازية ، في ذلك الظرف من صعودها وهي ما فتئت تابعة للاقطاعية ، مندرجة في الأبنية الفوقية لأسلوب الانتاج الاقطاعي ، كي تقرضها وتقتطع لنفسها مكاناً فيها ( سوريل - قصة *فرانسيون ١٦٢٣* ) بعد هذه الطوال المنسية المتواضعة ، ظهرت القصة في فرنسة ( مع ستندال وبلزاك ) بوصفها شكل التعبير المطابق للمجتمع البورجوازي . وهي تنهار مع هذا المجتمع وفجأة تثب مجدداً وتنزل الى الساحة بوصفها شكل التعبير عن النضالات البروليتارية ، وعن تشييد الاشتراكية والحياة الاشتراكية ؛ وتتطور القصة ، في الوقت نفسه، وتختلط في البدء بأشكال زائلة (بين لوكاس أن قصة غوته *لوتهم*

ميستر)) هي ملحمة عن الحياة البورجوازية ، وأنها أوديسيه (Une Odyssee) ، وبعد ذلك أخذت القصة تدنو من الشهادة المباشرة ، من التاريخ . وأضحت القصة عند اهرنبورغ صحافة متجهة الى الأعماق (١) ، الخ...

وهذه الحياة الاجتماعية للأشكال الفنية ، التي هي رهن بالمحتوى ، تتطلب دراسة لكل شكل ، دراسة تحدد العلاقة الصحيحة بين الشكل والمحتوى ، في كل حالة وفي كل وضعية . وأنه لفصل مهم من فصول التاريخ العلمي للفن . ان علم الجمال يعين العلاقات الأكثر عمومية .

### ١ - المباشر وغير المباشر

تتيح لنا اللغة الفلسفية ، على غموضها وتجريدتها ، بسبب تركيزها واقتضابها ، التعبير عن الحركة الداخلية للنشاطية الجمالية ، يعني عن « صياغة » المحتوى في شكل . وفي دراسة جمالية ، يمكن أن تقال الأشياء نفسها بصورة أكثر حسية ، ولكن أكثر اسهاباً ، بدراسة اثر فني معين واحد ، أو أكثر : وكل اثر فني يتضمن عنصراً مباشراً وطبيعياً ، عنصراً محسوساً . وهذا العنصر الطبيعي الذي تمت صياغته فعلاً في الحياة الاجتماعية ، والايديولوجية ، يتخذ دلالة جمالية خلال عملية صياغة جديدة : من تعميم ، وتوسيع ، ونمذجة Typification . فهذا العنصر يمر اذن بوساطة النشاطية الجمالية . ونحن نعرف أن كثيراً من الوسائط تتدخل في هذه الصياغة : التقنيات ، والأفكار ، ومشاعر الفنان الذاتية ، الخ...

وهكذا يغدو الطبيعي « غير طبيعي » ، يعني أثراً فنياً . وفي

---

(١) في موضوع التردد بخصوص الشكل القصصي ومحتواه انظر نصاً لاراغون ظهر في العدد الثامن من مجلة « النقد الجديد Nouvelle critique ».

هذا المعنى يعارض الفن الطبيعية ، يعارض محاكاة الطبيعة أو نسخها . ان المدرسة الطبيعية تستبعد الفن بل تستبعد مبداءه الاولى . وهي لا تظهر - اذن - الا في عهد يغدو فيه الفن مصطنعاً على نحو قاصد متعمد ، وهي تعارض هذا الاصطناع في الفن « الصرف » ، فالطبيعية والشكلية تظهران معاً ، على قاعدة واحدة، وهما تتصارعان . مثلاً ، نجدهما في البدء متمازتين في آثار بودلير و آثار فلوير . ثم نجدهما منفصلتين متعارضتين ( عند مالرمة وزولا ) وهذا بعد اخفاق الحركة الكبرى المتجهة نحو تحقيق الانسان البورجوازي ونحو التعبير الكلي ( ستندال ، بلزاك ) . اما بعد ثورة ١٨٨٤ ... والفنان الحق ، حتى حين كان يعتقد في تواضع بأنه يحاكي الطبيعة ، لم يكن يخضع لقطعة من الطبيعة ، لشطر من الحياة موضوع امامه مثل قطعة لحم دامية ميتة . فكل فنان حق كان يخطئ في نظره الى نفسه حين كان يعتقد بأن عمله يقتصر على الوصف والملاحظة والوقوف عند حدود البائس . انه كان يعبر عن الحقيقة الجوهرية ، بتعبيره عن ذاته . كان يعبر عن الطبيعة من خلال الانسان ( في عصر معين ، وفي طبقة معينة ) ويعبر عن الانسان من خلال الطبيعة . ان المحتوى الحقيقي للآثار الفنية يفيض دائماً عن محتواها الظاهر كما « يبدو » مباشرة : هذا النظر ، هذه المرأة ، هذه الخلجة الشعرية ، ولا يبلّغ الى غنى الأثر الفني ، على الفور ، بل ينبغي اكتشاف ما ضمنه المبدع الفنان ، يعني ينبغي ان نجد مجدداً الطريق المجتازة والمراحل ، « والوسائط » وينتج عن هذا ، من جهة ثانية ، ان المبدأ الاولى ، مبدأ التعبير ، مهما كان غنياً فهو لا يستنفد المبدأ الاولى للنشاطية الجمالية أو للصياغة الجمالية . فكل فنان عظيم قد اقترح ، بدرجات متفاوتة ، صورة للانسان وللطبيعة .

ولقد حان الوقت الذي نعي فيه هذا الوجه الاقتراحي من وجوه الفن ، الذي كان دائماً ، على نحو ضمني ، سياسياً ( وهو يقتضي اذن اتخاذ موقف معين )



ورغم ذلك فالوسائط ، سواء أكان الأمر متعلقاً بالوسائل التقنية والافكار ، والمواقف المتخذة - اقول ان الوسائط لم تستطع مطلقاً ان تبدل بوصفها ذلك ، في الأثر الفني (١) . ان الوسائط ، و « الحيل » التقنية ، وعمليات التحسس ينبغي ان تذوب في أعماق الأثر الفني ؛ وكذلك الايديولوجيات ، والرموز ، والتأويلات ؛ لما كان عليها أن تصير محتوية لا أن تظل خارجية ؛ انها لا تصير حاضرة فاعلة الا باختفاء هذه الصفات فيها ، « بتجسدها » كما يقال أحياناً . ينبغي ان يعرض الأثر الفني ذاته وان يظهر بوصفه مباشراً كله : بوصفه محسوساً ، طبعياً . هكذا فقط يمكن ان يخاطب الحساسية ؛ وهو يكتسب هذا الطابع من النضرة والطراوة والعفوية - وهو طابع خادع وضروري ، في آن واحد - الذي يؤلف جزءاً مكتملاً من أجزاء الانفعال الجمالي .

ونقول انه طابع خادع ، ذلك لأن تقنيي الفن ، الخداعين ، المتلاعبين بالكلمات والخيوط ، يعرفون أيضاً انه ينبغي اخفاء الخيوط والخدع بعناية . بل انه ليسعنا ان نعرف ، على هذا النحو ، فن الذين يمثلون البورجوازية المنهارة التمثيل الأكثر دلالة ، وليسعنا هكذا ان نفسر فنتهم ونفوذهم . ولكنهم ، من جهة أخرى ، لا ينجحون في ذلك ، بل ان الخدع تبدو دائماً وتتكشف ؛ ذلك لأنها شكل صرف ، ولأن ليس فيها ما يستر هزال المحتوى .

هكذا كان الفن دائماً فناً اجتماعياً وسياسياً ، حتى حين

---

(١) والامر يختلف عن هذا في يومنا ، بمعنى من المعاني ، ذلك لأن الانشطة الجمالية ينبغي لها ان تفدو وامية بكاملها ؛ فانخاذ الموقف يجب ان يظهر ، ذلك لأنه لا مهرب من ظهوره ! انظر ، في الصفحات التالية ، الحديث عن الوعي ؛ وتبقى مسألة ضرورة التخلص من التجريد ، يعني العودة الى المباشر ، الى التلقائي ، الى القوة الانفعالية الفاعلة مباشرة ، والسلبية بالمعنى . ( التي يمكن انتقالها بين الناس ووصولها ) .

كان يزعم أنه يقتصر على وصف الطبيعة وحدها ، وخصوصاً حين كان يزعم ذلك .

ولكن المتطلبات الشكلية للفن تفسر لماذا كان هذا الطابع الاجتماعي والسياسي دائماً ، وما يزال ، موضع انكار ومنازعة . هكذا يُعرّف الشكل الجمالي ( من هذه الزاوية ) بوصفه فوريت مباشرة مستعادة ؛ والمحتوى حُمِلَ فعلاً بالخطى الوسيطة ، و« الوسائط » ، ابتداءً من أصله النشاطي العملي ، الذي هو تلقائي ومحسوس . انه يعمل نحو الشكل ، نحو الوعي ، خلال وسائط أخرى : عمليات البحث التقنية ، عمليات الاخفاق أو النجاح الجزئية . ولكن الشكل هو عودة الى المباشر ، يعني الى المحتوى في ما كان له من بدئي واساسي : في نقطة انطلاقه العفوية المحسوسة ، في نضربه وطراوته ، والغنى يختبئ في البساطة ؛ وليس في السداجة المصطنعة وانما في البساطة الحقيقية . ( وليس من يضاهاى الشاعر ايلوار الذي عرف كيف يضمّن غنى غير محدود في بعض الايات الشفافة « المباشرة » )

وهكذا يُعرّف الفن بالطبيعي الظاهر الذي هو في الحقيقة غني بالصياغة الأكثر تركيباً ؛ انه ، في الحقيقة ، شيء مستعاد .

وهكذا نرى الطبيعة والطبيعي موجودين ثانية عند اكتمال الاثر الفني كما كانا عند نقطة انطلاقه ، في ضرورة الشكل ، وكل امتلائه ، كما في المحتوى . ومن هنا نشأ الانطباع الذي تحدّثه فينا منتجات النشاطية البشرية ، والتفكير ، والهوى ، والاحلام ، تلك التي صيغت صياغة عظمى . « والتلقّي » يجد نفسه ازاءها وكأنه ازاء كائن من كائنات الطبيعة ، بازغ فوراً من اعماق الحياة ، مكتمل البساطة « طبيعي » .

ان الحركة الداخلية للاثر الفني ، في عملية خلقه ، وفي تلقيه ايضاً ، ( رغم أن ذلك يحدث باختلاف ) يجري تحليلها هكذا :

لحظة من الحساسية المباشرة - وسلسلة من الوسائط من وسائط  
الإنكار - ثم المباشرة المستعاد ، والمثول أو الحضور ' *Présence*  
الكامل المليء . ويختلف الإبداع عن التلقي في أن جزءاً من الوسائط  
يمشي ويزول أو لا يمكن أن يجده الإنسان ثانية إلا بسمي من  
سعي المعرفة ؛ وكذلك فإن مراحل البحث والمحتوى - بمقدار ما  
يتركها المبدع تعيش - يقتصر الأثر الفني على ملامستها ملازمة  
هينة حين يستحضرها ويستلهمها . وأخيراً فهي لا تواجه المتلقي  
بالصورة نفسها التي تواجه المبدع . أن المبدع يغير هذه الصورة  
وأحياناً يقلبها رأساً على عقب ، رامياً إلى أحداث أثر معين .  
والتحليل وحده يميز بين هذه اللحظات المنصورة ، بالنسبة إلى  
الحساسية ، في وحدة مركبة : وهي الأثر الفني كما تقدم . ورغم  
هذا فإن تلك اللحظات موجودة حقاً في الأثر الفني .

وهكذا يفهم هذا الحدث الواقعي التناقض مع ذاته : وهو  
أن هذه اللوحة ، أو هذه القطعة الموسيقية أو هذه القصيدة تفرص  
ذاتها مباشرة بوصفها نضرة ، وطراوة ، وعفوية ، « وتلقائية محضاً »  
على حين أن الأمر يتعلق بمحتويات غنية جداً جمعت بآناة وصبر ،  
وبأشكال صيغت أكبر صياغة ( من التأثيرات المقصودة ، والأفكار  
التي يمكن التعرف إليها ، والأفكار « المنضوية » كما يعبر  
المشعرون ؛ ومن التقاليد الفنية التي صغيت وهذبت مدة طويلة ) .  
ذلك هو « سر » الأثر الفني ، وسحره ، وفتنته ، وأحياناً شبابه . .

## ٢ - ديالكتيكية الشكل

لا تستطيع المدرسة الطبيعية ، التي تبقى عند مستوى  
المباشرة ، والتي ليست - إذن - فورية ، مستعانة عبر عملية  
اغتناء ، لا تستطيع ، حسب ما تقدم ، بلوغ الفن الصحيح . وإنما  
تنقصها الحركة الداخلية ، الحياة ورعشتها ، التي ترسم لها صورة

كاريكاتورية ببقائها على سطحها . ومعلوم أن هذا التبسيط للقضية الجمالية ، الذي يترك المدرسة الطبيعية عند مستوى المباشر المعطى ، يشتمل على تبسيطات أخرى وينطوي عليها ، مثلاً : قنصر الانساني على الجسدي الوظيفي ( الفيزيولوجي ) وعلى البيولوجي .

ولنمض الآن الى مرحلة أعمق في تحليل الحركة الداخلية للأثر الفني والذي يلوح ، عند مثوله امامنا ( لوحة ، قصيدة ، أو قطعة موسيقية الخ . . بكاملها معروضة علينا ورغم ذلك لا تعرض الا غنى مستتراً خبيئاً . أنا أتميز على اللوحة شيئاً ممثلاً ( وهو يسمى ، بسبب من غموض اللغة ، موضوع اللوحة ) : أنه منظر طبيعي ، أو وجه ، أو حادثة تاريخية ، أو جسد حي ، أو ازهار أو فاكهة ، أو - اذا لزم الأمر - جسم هندسي بسيط . ولكن اللوحة هي نفسها شيء ، شيء مائل حاضر ، يشكل الاثر الفني نفسه : مساحة مصورة بالالوان ( مستطيل من القماش ، أو مساحة من جدار . ) فهو يبدو لنا - اذن - تحت وجه مضاعف . غير أن ليس ثمة وجه من هذين الشيئين اللذين تدركهما عيني ، يكفي بذاته . وانما كل منهما يحيل الى الآخر . . .

اذا تأملت ، في البدء ، المساحة المطلية ، المساحة ذات البعدين ، احيل بصري الى الشيء المكاني ( ذي الأبعاد الثلاثة ) غير المائل ، وانما « الممثل » Réprésenté ؛ يثبت بصري هنية على المشهد ، على الصورة ، على الجسم الهندسي الخ . . . ولكنه لا يستطيع أن يلزم ذلك الحد . وسرعان ما يجد ذاته محالاً الى الحدث التصويري ، ان الشيء ممثّل وليس مائلاً ، حاضراً . والشيء الحقيقي المسائل أمامي ، انما هو مستطيل من القماش ، ومجموعة من الالوان أو الخطوط على مساحة ، وفقاً لعلاقات ونسب تتطلبها هذه المساحة . ولكن ما أن يثبت بصري في هذه المساحة حتى يجد ذاته محالاً مجدداً نحو المظهر الآخر . وبصري لا يستطيع التوقف ؛ فهو يجد ذاته -

أذن - محرزاً ، وهنا تناقض متولد دائماً يرغم نظري على حل هذا التناقض ، باستمرار ، وذلك بتوحيد المظهرين والاحتفاظ بهما معاً . وهكذا يحيا الأثر الفني ، وبولد الانفعال . والانفعال هو حل هذه المنازعة الحية ، وهو حل أراده وحصل عليه الفنان .

ان التحليل الديالكتيكي لهذه الحياة الداخلية للأثر الفني تختلف تمام الاختلاف عن المحاولات الأخيرة في الوصف «الظاهري» . فنظريو هذه المدرسة الظاهرية يزعمون بأن البصر « يحدق » ، من خلال القماش المصورة ، على هذه القماش ، الى شيء أو الى كائن غائب ، ومنذ تلك اللحظة يبدو ذلك الكائن حاضراً . ولكن هذا الوصف ، البارع في الظاهر ، هو في الواقع سطحي عادي . وهو يقتصر - مثل سائر « أوصاف » الظاهريين والوجوديين - على الجانب من جوانب الوقائع ، الأبسط والأكثر مباشرة . فالمهم ، ليس الملاحظة بأن شيئاً غائباً قد حدق فيه ورمي اليه و« استحضير » خلال الألوان والأشكال الجسمية الحاضرة على هذه المساحة . وإنما المهم هو ملاحظة الحركة ، ملاحظة توثب الإدراك الحسي ، ذلك التوثب المتجدد المستديم . والبصر لا يستطيع الاستقرار على واحد من تفاصيل اللوحة بمعزل عن مجموع اللوحة ، أو على المجموع بمعزل عن التفاصيل . وإذا أخذ ، على حدة ، الشيء « الممثل » ، « المستهدف » ظل ميتاً . انه ليس على اللوحة ، ويجب باستمرار اعادته الى اللوحة بوصفه واقعاً صورياً ؛ وهكذا هو حاضر ( لأنه مصور ) وغائب رغم ذلك ( لأنه ليس الا مصوراً ) بيد انه يحيا حياة جمالية .

يميز التحليل الديالكتيكي ، في هذه الحركة ، عنصرين ( دون أن يفصل بينهما ) ، أو لحظتين ، قطبين ، ( وهما ، بالنسبة الى الحساسية وبالنسبة الى تأمل اللوحة ، قبل التفكير ، يظان متحذين اتحاداً عميقاً ) . وهذه الحركة تؤلف حياة اللوحة ، حياتها التصويرية الخاصة . ولنفترض أن الفنان لم يفهم المتطلب

التصويري ، ولم يستثر هذه الحركة ، أو لم ينجح في استثمارها .  
عندئذ لا يحيا الأثر الفني ... وأحياناً يوجه الفنان أبحاثه في اتجاه  
الشيء الممثل . ويجهد لنسخه ، ومحاكاته ، وتمثيله « بأمانة » .  
وفي هذه الوجهة ، نجد المنظر الخادع . وتصبح اللوحة ثقباً في  
الحائط . وتزول المساحة المطلوبة ، بصفاتها تلك ، مع متطلباتها  
الخاصة . ونتميز ، خلال مستطيل مقتطع ، وجهاً ، أو مشهداً ،  
أو جسماً عارياً ، أو شيئاً ما . أما الحياة الجمالية ، حياة اللوحة ،  
فتتلاشى . ويصاب «الفنان» بدهشة كبرى، وهو الذي نسخ الشيء  
«الواقعي» أو المشهد الواقعي بأمانة كبرى، وحسب نفسه أحياناً أنه  
فنان « واقعي » ، لكنه ليس في الواقع إلا فناناً من أتباع المدرسة  
الطبيعية Naturaliste . ولوحته تافهة ، أو غير موجودة كلوحة .

ولكن الصور ، يرى ، من الوجهة الأخرى ، القماشية ، أي  
المساحة بخاصة . وهي تقتضي بالنسبة إليه علاقات ونسباً ،  
وأبحاثاً جسمية تقنية ، ويصبح أديم الصورة « مجال عالم » له  
« قوانينه ، وضروراته ، وشروطه المستقلة عن العالم الخارجي »  
( العدد الخاص من مجلة Confluence عن التصوير ص ١٣٣ ) .  
واللوحة تغدو مطابقة للتعريف الشهير جداً الذي جاء به موريس  
دنيس وهو : ألوان مبعثرة ومنظمة على مساحة .

وعندئذ تحتل القضايا التي تطرحها القماشية بوصفها تركيباً  
مساسحياً ذا حدين ، المركز الأول . ويتلاشى الشيء الممثل ، مع  
المساحة التصويرية وقضاياها ، فلم يبق ثمة شيء في أعماق  
القماشية ؛ وعند حدودها نحن نجد الأثر الفني التزييني ( من نقوش  
غصنية ، وسواها ... ) أو التجريدي ( بضع خطوط منكسرة ) .  
لقد أتجه المصور نحو الشكلية .

وليس التصوير إلا مثلاً من جملة الأمثلة ضربناه بسبب  
المعارك القلمية الأخيرة التي دارت بحثاً عن معناه . فكل أثر فني

يستخدم كلمات ( مادة كلامية ) انما يعرض علينا الحركة الداخلية نفسها . انا أقرأ مقطوعة شعرية او اسمعها ، واستطيع سماع موسيقى الكلمات وتنايلها بوصفها أنغاماً ، وتسلسلها اللفظي الخالص . وانا اتذوق الحان الأبيات وموسيقاها او تدفئة القصيدة . بيد ان هذه الكلمات لها معان . انها تدل على اشياء وكائنات وافكار ومشاعر . فهي تحيل - اذن - على ما توحى به او تصفه ؛ ويستشف من خلالها شيء آخر . والحياة الشعرية لهذه القصيدة تأتي من الحركة التي ينتقل بها القارئ او السامع ، دون انقطاع ، من أحد هذين الوجهين الى الآخر : حين يرسل من الموسيقية الى الدلالات او على العكس ، حالاً التناقض دون انقطاع .

على الشاعر ان يعتبر الكلمات بمثابة حقائق واقعية ؛ بمثابة مادة لفظية ، وحقيقة موسيقية ، او موسيقية متخيلة محسوسة في الأذن . ان كل قصيدة هي غناء ، ولكن ما ان يعزل الشاعر الكلمات كي يعتبرها حقائق مستقلة قائمة بلذاتها ، حتى يميل نحو النزعة الشكلية . ويقابل تعريف دنييس Denis للوحة تعريف مالرمة Mallarmé للقصيدة : تتألف القصيدة من الكلمات ( وليس من أفكار وعواطف ) ؛ وذلك ليس الا نصف حقيقة ، فهو - اذن - أسوأ أنواع الخطأ . .

ومن الناحية المقابلة ، اذا نسي الشاعر انه يعمل في مادة من الكلمات ، اذا نسي ان عليه الحصول على نغم وجرس وتساقق موسيقي ، او بنية موسيقية ، اذا لم ير الا اشياء او عواطف ، فانه يسر نحو النزعة الطبيعية Naturalisme التي يضع فيها الشعر ايضاً .

في التصوير كما في الشعر ( وفي الفنون الأخرى ) وحوالي كل قطب ، وحوال كل حد ، يفتقر الفن ويميل الى الزوال ؛ والانفعال الجمالي يزول في الوقت نفسه . وبين القطبين او الحدّين يندرج ما لا حصر له من الدرجات . . . وكل أثر فني ، في هذا المتّجه ،

يحل قضية ، تطرحها المنازعة الديالكتيكية بين هذين الوجهين ،  
فبالنسبة الى كل لوحة تطرح قضية قوامها مساحة تصويرية ،  
يحلها الصور بدرجات تختلف في مبلغ حظها من التوفيق . انه  
يطرح القضية ويحلها تبعاً لجميع عناصر فنه : المحتوى الذي ينبغي  
التعبير عنه ، والمدرسة التي ينتمي الفنان اليها ايضاً ، وتقنياته ،  
وطرائقه في محترفه ؛ وتقاليده الفنية ، وحساسيته الشخصية .  
ولكن عليه ان يحل ؛ وانما فعله في « المتلقي » يكون رهناً بالحل  
المكتشف ، فهو ينقل اليه انفعاله ، ويحصل على « الاثر » المطلوب !  
وتدخل في هذا البحث عن **الحل الشكلي** ، في الدرجة الاولى ،  
عناصر **قومية** : عبقرية اللغة ، الروح او الطابع القومي ، التقاليد  
الجمالية ، والثقافية .

### ٣ - تعريف الشكلية

#### الشكلية ضد الشكل

فلنستعدّ مثلّ التصوير . فهل يقال ان **محتوى** اللوحة  
يندرج في الشيء الممثل ؟ وان الشكل يتعين بالتضاد ، باعتبار  
متطلبات اللوحة المسطحة وحسب ؟

ذلك سوف يكون خطأ رئيسياً يضعنا على صعيد الشكلية .  
وما ان نقبل بهذا الخطأ ، ( عن وعي او عن غير وعي ) حتى نترجح  
الحساسية الجمالية حتماً بين الطبيعية والشكلية . واذا أهمل  
المصور خصائص المساحة المنوي تصويرها ، بوصفها خصائص  
شكلية ، عندئذ سوف يعبر عن انفعاله بالجانب « الموضوعي » من  
اللوحة . وسوف يختار حادثة ، أو مشهداً ، أو شيئاً له دلالة  
بنفسه وسوف يهتم بالشيء المصور ، لا باللوحة من ناحية كونها  
شيئاً . وسوف يضع الجوهري في معالجة الحادثة أو اعطاء « صورة  
متقنة » امينة عن الشيء . ولسوف يقع الفنان حتماً في النزعة



الطبيعية : ذلك لأنه يعرف الحساسية التصويرية ، عن غير وعي ، بأنها خدعة بصر . في هذا اللعب الغريب ، حيث يجب على الفنان أن يربح المعركة ، تظهر عندئذ الحساسية التصويرية وهي في جانب الخصائص المشهورة بأنها شكلية ، وذلك منذ أن يراد تعريفها فقط بالنسبة للممثل . وتلوح عندئذ مقتصرة فقط على كيفية الترتيب الجسمي للألوان والخطوط على القماش . والمصور ، المنطلق من قصد « تصويري » حسن ، يحییء عمله مبرراً لنقدات الشكليين ؛ أنه يقع في السطحية .

ولكن أينسب الأولية إلى المساحة وحدها ، إلى المتطلبات « الجسمية » للمساحة ؟ عندئذ يأخذ عليه الجمهور ( أي الحساسية العفوية ) أنه لم يقل شيئاً وأنه ليس لديه ما يقوله (١) .

وانما يكون هذا بحق . ان الحساسية التصويرية تظهر عندئذ من جانب الموضوع ، الحادثة ، المشهد الممثل . وفي الحملة القلمية ضد الفن التجريدي ، تبدو الحساسية والمحتوى في جانب الموضوع ، والحق أن المحتوى والحساسية يبدوان - معاً - في الشيء الممثل وفي كيفية تمثيله على اللوحة . أما الشكل فيتعين بالحركة الداخلية للوحة : بالحل الذي يجده المصور لقضيته التصويرية عند ابداع عمله . وتنحصر صياغة الشكل في التفتيش عن العلاقة الملموسة بين وجهي الأثر الفني . لقد وجد المصور حبال منطيتين : ما يريد تصويره - والحامل المادي للتصوير ، يعني القماش . وعليه أن يعبر تصويرياً ، على هذه القماش ، بما

---

(١) اتجه التصوير الفرنسي الحديث ، منذ « مانيه » Manet إلى التجريدية ، نحو الشكلية . لقد ذوّب الموضوع ؛ وهذا لا يجرنا إلى حكم تعميمي . ان تحليل الشيء واللوحة قاد إلى فصلهما وتفكيكهما إلى عناصر منفصل بعضها عن بعض . بيد أن هذا التحليل الذي أجرته فنون التصوير يتطابق مع بعض الكلمات والطاقت التحليلية التقليدية « للروح » الفرنسية . ومن هنا نشأت حدة هذا التصوير التحليلي وحيويته . ولكن حوالى الحد ، في المجرى الشكلي المرف ، يفقد هذا التصوير كل فائدة ويتهك بسرعة مدحشة .

يريد قوله في صدد الموضوع ، لذلك فعليه ، من جهة أخرى ، أن يلقي على هذه القماشة شيئاً أعمق وأغنى من الانطباع المباشر المطبق من قبل الموضوع . على المصور أن ينفذ - معاً - إلى أعماق حساسيته وإلى جوهر الموضوع . وهكذا فمتطلبات المساحة المصورة هي نفسها تماماً متطلبات التقاطة للمحتوى ، معمقة . أن المساحة حقيقة ، وكذلك الموضوع المصور . ومتطلباتهما تؤلف كلاهما يجيء تفهقر الفن أو فن التفهقر ليفكك عناصره . ونستطيع ، في هذا الاتجاه ، دراسة أثر فني معين من آثار بيكاسو ، مثلاً المجموعة المعروضة في متحف أنتيب Antibes ففيها نجد تماماً ، من جهة ، الجهد لتعيين الموضوعات ، والتراكيب ، والمنحنيات ( العنزة ، البومة ، الرقص ) ومن جهة أخرى ، الجهد لاعادتها في الكل التصويري على القماشة ، مع القيم والنسب الجسمية . ويؤلف المجموع تجربة جمالية مذهشة أكثر من تأليفه أثراً فنياً ، وذلك بسبب من الانفصال التحليلي بين الموضوعات والعناصر الجسمية . فإذا كان الأمر على هذا النحو ، فإن الشكل يظهر بوصفه مختلفاً اختلافاً كاملاً عن المفهوم الذي تعطيه له النزعة الشكلية . فالشكل حي ، حقيقي ، واقعي ، مثل المحتوى في واقعيته : أنه شكل المحتوى الذي عليه أن يتحد معه اتحاداً لا انفصام له . أن الشكلية تلقي بخاصة أنصارها في الشعوذة حين تعرف نفسها بأنها رهينة متطلبات مزعومة جسمية « صرف » ، وأبحاث تصويرية « صرف » . وهي تأخذ أيضاً خصومها بالشعوذة حين يرضون بالتناقش على هذا الصعيد ، والحق أن النزعة الشكلية ( كالنزعة الطبيعية ) تعرف ذاتها بكونها أحادية الجانب ، أنها لا ترى إلا وجهاً من وجوه المحتوى ، ولكنه وجه واحد من وجوه الشكل ( التصويري ، الشعري الخ .. ) أنه يوقف حركة الشكل نفسها ويجعلها . أنه يطرح المحتوى ويشوه الشكل . فهذا وذاك يمضيان معاً . فالشكلية لا تقتضي - إذن - كما يظن في أحيان كثيرة جداً ، مبالغة في التحمس للشكل . ومضياً فيه إلى أبعد حدوده ، وصياغة مبالغاً

فيها . فالنزعة الشكلية تعمل بوساطة مبدأ أولي سيئ ، عن الشكل ( ذلك لانه مبدأ أولي خاطيء ، أحادي الجانب ) . انه يشوه الشكل ، ويقتله ؛ انه يحذف القضية الحية التي يطرحها كل اثر فني ، وذلك بافتراسها مطولة تجريدياً . اليس هذا ايضاً ما أراد جدانوف قوله بتحديدته التقهقر الموسيقي بـ

« الحب الأحادي الجانب للوزن على حساب النغم المنسجم ( الميلوديا ) ... الانتباه الأحادي الجانب الممنوح لأحدهما على حساب الآخر يؤدي الى تهديم التأثيرات السوية المتبادلة بين العناصر المتنوعة .. »

وهذا يعرف ، بالنتيجة ، النزعة الطبيعية والنزعة الشكلية بأنهما أحاديّتا الجانب . ( انظر جدانوف في الأدب والفلسفة والموسيقى - ص ٨٦ الطبعة الفرنسية ) .

ان النزعة الطبيعية هي ، على طريقتها ، نزعة شكلية ايضاً . انها تظل هي ايضاً على سطح الأشياء . ولكن بينما تتوقف الشكلية عند سطح الشيء الجمالي المادي ( المساحة المنوي تصويرها ، الالفاظ التي يجب استعمالها ) تظل الطبيعية عند سطح الموضوع الممثل ؛ فهذه لوحة معينة تمثّل ( بصورة طبيعية أو واقعية في الظاهر ) موضوعاً ما ، قد يكون على مثل شكلية اللوحة التي تعرض علينا قماشاً مخدشة ببعض الخطوط أو اللطخات ذات النسب التي جرى اعدادها سلفاً بمناية . ففي الحالين ، نرى ان الشكل - المجرد ، الميت - يوجد قبل وجود الأثر الفني ، فهو ليس الا تطبيقاً من تطبيقات المعرفة ، انه يتضاءل حتى يصبح عملاً ذهنيّاً ( وذهني بشكل سطحي ) . انه لا يخاطب الحساسية ، ولا يستثير الانفعال الجمالي . والموضوع الممثل ، بصورة طبيعية ، يكف حتى عن استثارة الانفعال الذي كان عليه ايقاظه على نحو طبيعي ، والقن هنا

— اذا كنا نستطيع بعدئذ التحدث عن فن وليس عن حلق متلاعب،  
ينقبر الحساسية بدلا من اغنائها . وليس هذا بسبب المبالغة ، او  
بسبب عيب في الشكل « الصرف » وانما بسبب عدم فهم ماهية  
الشكل .

ان الواقعية لا تدرك بالمحتوى وحده وبمعارضة المحتوى  
بالشكل ، والموضوع بالصياغة ، والملموس بالمجرد . وانما تدرك  
الواقعية بتخطي هذا التعارض ، يعني بتفهمنا ، مجدداً — وعلى  
نحو صار اثراؤه واغناؤه بالنسبة الى الفن المدرسي — الديالكتيكية  
الداخلية لكل فن ولكل اثر فني : الفارق والوحدة بين المحتوى  
والشكل ، مع اولية المحتوى .



## الفصل الخامس

# مجال الحرية

بتعبير موجز ، نعرّف الحرية بالوعي المين تاريخياً واجتماعياً .  
والحرية لا تعرّف خارج الضرورة ، وانما تعرّف بالمعرفة ،  
وبالهيمنة على القوانين الموضوعية . الاشتراكية والشيوعية تندخلان  
الانسان الى نطاق الحرية . ولا تفيدنا هنا العودة للتبسط في هذه  
الفروض الاساسية للماركسية . بعد قولنا هذا ، سوف نعمد  
لمعرض بعض وجوه الحرية في مملكة الفن ، بايجاز .

### ١ - نهاية الوسائط

لقد اقتضت الصياغة الجمالية دائماً - كما لاحظنا - وسائط .  
والوسائط ، كالتزهيّة الاغريقية ، كانت تندمج في المحتوى وتنتقل  
الى شكل الآثار الفنية . وكانت حركة تطور صياغتها تتضمن  
نصباً كبيراً من العفوية واللاوعي .

ان الخيال الشعبي والهوى الشعبي اللذين كانا يعملان  
عملهما ، في بلاد اليونان ، في موضوعات الالهة ، والرحلات البعيدة ،  
والاساطير ، لم يكونا يعرفان بانهما جماليّان .

أما اليوم فلم يبق لهذه الوسائط الايديولوجية اللاواعية من  
مبرر للوجود . فالتزهيّات (١) les Mythes والرموز قد أُلِّمَ بها  
انحطاط لا علاج له . فاذا بقي الفن مستطيغاً أخذها موضوعات  
جمالية ، فذلك انما يكون في الخيال ( مثل الرب المسيحي والشیطان

---

(١) وضع العلامة الملالي للفظة Mythes في معجمه الجديد . وقد مرت  
بك التزهيّة وهي وضعه للفظة Mythologie وردت في هذا الكتاب الفاظ كثيرة  
من وضع علامتنا ، لم ننبه اليها نظراً لأنها اُمتثلت وشاعت ، ( مثل كلمة نهجي  
Classique الخ... ) ( العرب ) .

في رواية فوست لغوته ) . ان جهود الأدب البورجوازي ( المسمى « بالأدب الحديث » ) لبعت الترهات الاغريقية او المسيحية بالنظر إليها نظرة جدية ، ان هذه الجهود الضائعة عبثاً تؤكد ما ذهبنا اليه .

ان عصرنا - الذي يشاهد انتصار البروليتاريا وهي تبني الاشتراكية ، ويشاهد انتصار المادية الديالكتيكية ، والمعرفة العلمية ، وسيطرة الانسان على الطبيعة وعلى طبيعته الخاصة - انما يشاهد أيضاً الطبيعة المادية كما هي ، حسب تعبير انجلز الرائع . كما هي ، كما يكشفها الانسان بتحويلها ، ويحولها اثناء تعرفه اليها . لقد تلاشت الوسائط ، والأوهام ، والتأويلات . نقول : « الطبيعة كما هي » : لا متناهية ولكن ليست ساحقة - لا عدائية بصورة مطلقة ، ولا ملائمة بصورة مطلقة - مرتبطة بالانسان الذي يمد جذوره في أعماقها ، ورغم ذلك لا يعيش الا وهو يتاضل ضدها .

كما هي ، ولكن ليس من السهل التعبير عما هي ! هذا المفهوم المادي عن الطبيعة لا يحل المسألة الجمالية . فتأكيد مثل هذا بعيدنا الى النزعة الطبيعية ، الى المادية السطحية العادية . وهذا المفهوم ، على العكس ، يطرح المسألة ، ويطرحها بتعابير جديدة ، ذلك لانه يدلل في الطبيعة المادية والانسانية على ثروة غير محدودة ، من الحتميات ، والأعماق ، والمعاني . وعلى الفنان أن يختار ، من بين هذه الحتميات ، بحرية (١) . ذلك هو المحتوى الاول لمفهوم الحرية ، في الفن ، وكل تعريف آخر ، يظل في نطاق المجرد والذاتي . الأمر يتعلق هنا بمحتوى موضوعي لمفهوم الحرية ، الذي يسمح بنشر « الذاتية » المحددة تحديداً صحيحاً .

والمدحش ، في هذه الوضعية الجديدة ، هو أن « الفرد »

---

(١) من الصعب جداً اعطاء حكم في بيكاسو ، وحصره في تعريف . بيد أن حقيقة لا جدال فيها تبرز من عمله الفني : ذلك الفني المجهب « بالأشكال » - بالمعنى الضيق الجسمي للكلمة - الأشكال التي يستطيع فنان هو تميزها في الطبيعة والكائنات الحية والانسان .

الذي يضع ذاته ازاء الطبيعة لاكتشافها يستطيع أن يظن نفسه وحيداً امامها . وبوسع النسيان أن وعيه يحمله تيار ضخمة ؛ وأن هذه الوضعية انما هي وضعية اجتماعية وسياسية . أن الفنان الذي يتخذ هذا الموقف من الاشياء بحرية لم يسبق أن عرفها عصر من العصور، يستطيع أن يجهل أن هذه الحرية تأتيه من البروليتاريا، التي نجحت فعلاً في تبديد المفهوم البورجوازي عن الطبيعة ( مفهوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ) ؛ ويستطيع أن ينسى دور الماركسية ، ودور القدرة البشرية على الطبيعة ، ودور العمل . ويستطيع أن يغفل واقع أن الأمر يتعلق بحرية سياسية ؛ على نحو جعل الفنانين لا يرون في الايديولوجيات الرجعية والمفاهيم المتخلفة ، عن العالم ، التي تأتي لتفسد افساداً عميقاً ، وتحدد النظرة الحرة الى الطبيعة « كما هي » أقول على نحو جعل الفنانين لا يرون مفقوداً في هذه كلها اعداء لحرياتهم .

والفنان يأخذه ضرب من الدوار ، حين يظن نفسه وحيداً في الطبيعة ، حيال الحياة وحيال الحقائق الاجتماعية . انه يظن نفسه فقيراً فارغاً ؛ على حين أن غنى كنزه هو الذي يتخطاه ؛ أنه لا يعرف كيف يلتقط هذا الكنز بملء يديه : أن يختلر . والحرية الجديدة تلوح لكثيرين وكأنها تحديد ، وذلك تماماً لأنها حرية ، ولأن ليس هنا ثمة شخص ( وليس ثمة تقليد ، ولا مدرسة ، ولا فلسفة ) تقول مسبقاً ما يجب قوله . والفن المضمّر يصبح عندئذ عرباً واقتداراً . وكذلك فليس ثمة من يستطيع أن يجد وحده ما يوجد ، وما يجب قوله . فالى من يتوجه كي لا يبقى وحيداً ولكي يسيطر على ذلك الفن الذي يثقل كاهله ؛ كي يجد الجوهرى ، الجوهرى في الطرف الحاضر ، جوهرى اليوم ؟ هذه هي المسألة ! ...

والواقع أن عهود الفن الكبرى ، وأن عظماء الفنانين في الماضي عاشوا دائماً في حالة لا وعية معينة . ولنقل « حالة معينة » . ذلك لأن الرومانطيقية وفروعها ( السوربالية .. ) قد بالغت كثيراً في

هذا اللاوعي . لم يكن المبدعون في الفن يعرفون حق المعرفة شروط نشاطيتهم الخلاقة الخاصة ، واسباب نجاحاتهم واخفاقاتهم . لقد كانوا يعملون بلا تبصر ، ولكن كانت تدعمهم ، في الوقت نفسه ، تقاليد مدرسة ما ، وايدولوجيات ، و « طلبيات » معينة جداً . وليس ثمة فنان - وربما صح استثناء ليوناردو دافنشي وغوته - قد بلغ صفاء كاملاً في وعيه ونظريته . وهذا اللاوعي - وقد كان موقفاً من بعض جوانبه - تلقى أسماء جميلة : العبقريّة ، الالهام ...

تزول هذه الوضعية ، بالنسبة إلينا ، ذلك لأننا ندخل في عهد الوعي - وعهد الحرية .

وكل ما كان يدعم الفنان ، ويسحقه - في آن واحد - الصور المصوغة سابقاً ، والتأويلات ، والترهات والرموز التي كانت تقف بين الوعي والأشياء - كل هذا ينهار . ويعلم الفنان أنه موجود حيال الواقع - الطبيعة والمجتمع - على نحو يشبه إلى حد ما ، موقف الرجل العاري أمام البحر . فهل سوف يلتقط بجسمه كله الشمس ، والريح المحيية ، وملح البحر ؟ أم أنه سوف يرتجف أمام اللانهاية ؟ ها هو وقد أدهشته هذه الحقيقة الواقعية التي تفعمه وتثقل كاهله - ولنعد السؤال : إلى من سوف يتجه ؟

ها هو وقد فوجيء ؛ ذلك لأن « الوسائط » كانت أيضاً « وسائل » لالتقاط الوعي ، حتى ولو كلف ذلك أوهاماً مصطنعة محدّدة .

وفي أيامنا ، زالت هذه الوسائل المجربة ، إلا من النزعة الجمعيّة académisme ولقد أخفقت الجهود المبذولة لإنشاء نظام جديد للصياغة والابدال transposition نظام كهذا لا يسعه أن يكون إلا مجرداً وغيبياً ( مينا فيزيقياً ) . ونظام كهذا لا يستطيع إلا القضاء على الحرية . إذن ثمة كثيرون - والحالة هذه - يسترون باسم « حرية الفكر » سعيهم وراء نظام مصنوع سلفاً ، يقضي على الحرية . وكثيرون أمثال السيد أندره مالرو - يطالبون باسم



« الحرية » بحقهم في بناء نظام تفسر معين ، يجرد الانسان والطبيعة من الانسانية ، ويقضي على الحرية .

وهكذا يظن الفنان السجين في اطر البورجوازية ، في اللحظة نفسها التي يقدم له اغنى محتوى ، حيث كان عليه الاحساس باسمى متطلب . يظن نفسه مجرداً من سلاحه . فاعظم تجديد يطابق اعظم زوال للأوهام : ونهاية الترهات عن الطبيعة وعن الانسان . صحيح ان حرية الابداع اللامتناهية ، في المجتمع البورجوازي الزائل ، تُعرّف وتُستجمع على صعيد آخر : فالحرية يجب ان تقوم بالنقود ؛ انها تصبح « الحق » في أن تبيع نفسها .

## ٢ - الوسائل الجديدة

هذه الوضعية الجديدة لا تعرض علينا الا حالة خاصة للمسألة الأعم في عصرنا : وهي مسألة الوعي . ان الشروط الموضوعية لتحويل العالم قد اصبحت موجودة فصلاً وبنقص في شطر من الشعوب ، من الجماهير ، من الناس العامل « الذاتي » ، الوعي السياسي المكتمل ، ويوجد بالنسبة الى الفنان حل واحد . والواقع ان الفنان ، في النشاط العملي ، متضامن مع النشاطية الثورية للبروليتاريا ؛ وهذه النشاطية تُطرح بالفعل ، عن وعي او عن غير وعي ، دون الفنان او معه ، المسائل التي يطرحها . وهي تضطره لأن يقدو حراً - واما تضطره للتقهقر والعودة الى الوراء . والنظرية الأوسع ، والاكثر اجتماعية ، والاكثر سياسية - نظرية هذا العمل الثوري - تستطيع وحدها ان تطلعه على حقيقة وضعه . وهي وحدها التي تستطيع ان تدعم بحثه عن تعبير ، وأن تدله ، في فنى العالم الضخم ، على ما هو جوهري في أيامنا هذه ، دون ان تحد من حريته ، ويكون هذا أيضاً أزاء الطبيعة ، والحياة العفوية ، بينا

لا يزال يستطيع أن يؤمن بالطابع المباشر لادراك الأشياء حسياً ،  
ذلك لأنه يجد نفسه أمام الأشياء كما هي !

لم يبق ثمة ترهات . ولا ثمة أوهام ولا تجريدات ايديولوجية .  
اذن فهنا توجد المعرفة ؛ والواقع ، الشاسع الرحيب ، حيث يجب  
أن نستقي ...

يظن الفنان نفسه اعزل ، معزى ، مطروحاً ، منعزلاً ازاء  
العالم والحياة . وانه لوهم . وقد يكون هو الوهم الآخر . فلم  
يسبق مطلقاً أن كان للفنان هذا القدر من **الوسائل** ، ولا وسائل  
على مثل هذه القوة ؛ ولكن هذه **الوسائل** جديدة (١) . وانها وسائل  
لا وسائل . فما هي هذه الوسائل ؟ انها المادية الديالكتيكية ؛ والعمل  
الذي يحول العالم . الصلة الحية باولئك الذين يحولون العالم ،  
هم وطلعتهم . وما عاد الأمر يتعلق « بطلعة » جمالية ، منعزلة ،  
وانما بطلعة سياسية ؛ ولا عاد كذلك يتعلق « بوعي جمالي »  
منعزل ، وانما بوعي سياسي .

وفي هذا المنهج ، سجلت كل ظاهرة من ظاهرات الواقعية  
الاشتراكية خطوة الى الامام ، حتى ولو اعتبرت خطوة غير كاملة ؛  
وتستطيع التفكير بأن لوحة « القضاة » لفوجيرون لا تروع المشاهد  
بصورة مباشرة ، جسدية ، تصويرية ، وانما تروعه ، في البدء ،  
بتعبير ما زال محتفظاً بدرجة عقلية كبرى ، يمثل شقاءهم واتهامهم .  
وتستطيع التفكير بأن الشكل لا يتلاءم في هذه اللوحة مع المحتوى  
تلاًزماً كاملاً ، ورغم ذلك يروع بقوة ، ويدهش ، ويثير الانفعال ،  
ويستثير الاسئلة . فهو اذن تقدم عظيم - حتى من الناحية  
التصويرية .

(١) في صدد الموضوعات الجديدة ، والحقائق الجديدة الصالحة للتعبير ،  
راجع لوران كزانوفا : « الحزب الشيوعي ، والثقافة ، والامة » المنشورات  
الاجتماعية ١٩٦٩ ؛ وراجع سلسلة من المقالات لبيار داكس في صحيفة « الاداب  
الفرنسية » تحت عنوان « منابع جديدة للالهام » . ومقالات فوجيرون وج . ميله  
في صحيفة « فنون قرنسة » ومقالات آراغون في « الاداب الفرنسية » .

في نظر هذا الوعي السياسي ، يظهر العالم كما هو ، ومن الناحية القابلة ، نرى أن الوعي السياسي الكامل يجيء للذي يوجد أمام العالم ، ويراه كما هو بوسائل لفهم العالم والسيطرة عليه ، يعني للانتقاء والتعبير .

### ٣ - نهاية اللاوعي الجمالي

كثيراً ما حسب الشاعر أو المصور أو الموسيقي في الماضي « وحياً » سحريةً مخفوفةً بالأسرار ما كان يأتي من أعماق أعماق ذواتهم .

وفي كثير من الأحيان خدم الاضطراب والغموض الفن . وكان غنى المحتوى وعمقه يمضيان جنباً الى جنب مع الاضطراب . وفي الظلام كانت تنمو المنازعات المخصصة التي تغني « نفس » الفنان بتعديدها . لقد كان يستجيب لأصوات مجهولة ، وحتى آلامه الخاصة كانت تبدو له غريبة ، صادرة عن مكان غريب عنه . غير أن هذا الزمن قد انتهى ؛ إذن لقد انتهى زمن التعبير « غير المباشر » عبر الرموز ، والكنائيات والأخيلة ( وهذا لا يعني أن الخيال فقد كل وظيفة له ، فما أبعدنا عن هذه الفرضية ! ) ولن يخطر لأحد اليوم أن يتغنى بحبه وسط اطار من الرعيان والجنيات ، كما في الأساطير الإغريقية القديمة .. لقد سيطر بلزك ، وهو الذي كان من انصار عودة الملكية ، وعبرٌ ونقد المجتمع البورجوازي ، بل أنه عبرٌ ، مصادفةً ، عن احترامه للثوريين . هذا اللاوعي لا يمكن القبول به اليوم . لقد بقي لوكاس على سعيد مجتمع متخطئ ، وهو مجتمع اللاوعي في الفن ، حين عرض أحياناً موقف بلزك هذا بوصفه ملائماً للخلق الجمالي . إن امكانية ثنائية بين الواقعية الموضوعية ، من جهة ... وفلسفة الكاتب السياسية والاجتماعية من جهة أخرى ، كما يقول ريفاي ( المرجع المذكور - ص ٢١ )

هذه الامكانية اليوم اما لا يمكن التفكير فيها ، واما انها تعود بالخراب على الفنان . ان الظرف التاريخي الراهن - شدة صراع الطبقات - مع ما يترتب عليها من نتائج - ما عادت تسمح بالغموض والابهام . والذين يريدون اللعب على جبال الابهام انما يفشون ويلعبون على الورقة الخاسرة .

ان عصرنا ، وهو عصر التقاطة مباشرة للمحتوى ، وتعبير مباشر عنه ، يستبعد ما هو ملتبس ذو معنيين ؛ واليوم ليس الامر متعلقاً بالبهام يفسر على وجهين ، او بتضاد مُخصِب وانما بتضاد لا حلَّ له ، تضاد مهدِّم يعمل في ضمير الفنان . والحق ان **مراحل انتقالية** ، ومناحي من اللاوعي ، ما زالت ممكنة . ولكن الضرورة التي هي دائماً اعجل واشد الحاحاً ، ضرورة اتخاذ موقف وضرورة الانسجام الداخلي ، تضائل هذا اللاوعي وتجعل منه سبباً من أسباب العقم ، والخطأ الاساسي في علم الجمال سوف يكون - اليوم - اصرارنا على استبقاء الايمان بخصب اللاوعي . وكذلك فاللاوعي - عند كتاب البورجوازية مثلاً - لم يبق اليوم الا حيلة واصطناعاً . انهم يعرفون حق المعرفة ما يريدون ، حتى حين تسيطر « الفنائية » الاكثر تضمناً للأفاز على نفوسهم . ان اللاوعي يطابق الوعي السيء .

## ٤ - تاخر الوعي

ان مطلب الوعي ، وضرورته ، وحتى اوليته - في معنى من المعاني - لا تمنحه في الوقت الحاضر اي امتياز . انه انعكاس عن المحتوى ، عن الحياة ، عن العمل ، فلا يستطيع ان يسبقها . وحتى ارشق الضمائر واكثرها حدة وارهاقاً وثقافة ، واعظمها تكويناً سياسياً ، يجيء متأخراً بالنسبة الى الحياة . ذلك حتى ولو كان يعرف هذا الخطر . حتى ولو كان يستبق الحياة أحياناً ، من بعض الجوانب ، بالحلم ، او بالخيال ، او الهوى العاطفي ...

ان المحتوى ، وهو اغنى بكثير من أن يسمح للتفصيل بالتقاطه ، يغنني أيضاً بينما يجهد الوعي في النفوذ اليه . وهكذا الفن الذي يعبر عن الحقائق الجديدة يتأخر عن هذه الحقائق . ولكي تظهر الواقعية الاشتراكية ، وجب أولاً بناء الاشتراكية ، ونشوء علاقات جديدة بين الناس ، وبالتالي نشوء عمليات التحسس في التعبير عنها .

ان حذف الأشكال القديمة وخلق اشكال جديدة لا يكتملان الا بالتجارب والأخطاء المصححة ، بعمليات التحسس ، بوقائع الاخفاق ، والنقد ، والنقد الذاتي . وفي هذا الجهد الصعب الهادف الى التقاطة الوعي ( النقد والنقد الذاتي ) لا يستطيع الفنان أن يظل وحيداً . انه يفتقد أكثر حرية كلما تحرر من العزلة . وهذا يقتضي التحسس « بالجمهور » يعني بالشعب ، بال جماهير وطيعتها السياسية .

بيد ان هذا التأخر ليس محتوماً مطلقاً - وهذا وجه آخر من وجوه المسألة . فهو يستطيع دائماً أن يتناقص ، اذا لم يسع الفنان التخلص منه بكامله . الفن والحياة - اليوم - يتبادلان التحدي . فما هي - اذن - وظائف النقد ، وظائف علم الجمال ؟ ان وظائفهما - أولاً ، وخصوصاً - التعجيل بانقاص مدة هذا التأخر ، بحث الكتاب ، والمصورين ، والشعراء ، على التقاط الحياة الحية ، بدلاً من أن يظلوا خلفها ، والتقاطها فيما سبق لهم التقاطه ، وما يبدو لهم محافظاً على الحياة ، مع استماتتهم بالنظرية والنقد . فالمعرفة النظرية لها - اذن - وظيفة اسمى من وظيفتها في السابق بوصفها « وعياً جمالياً » مجدداً ومحولاً . ولما كان دور الحزب هو أن يجمع المعرفة والعفوية ، العلم وحركة الجماهير ( راجع لينين - ما العمل ؟ ) فان النقد يعرف بوصفه نقداً حزبياً . هذا الوضع الجديد ، وهو على هذا النحو من سمو الموضوعية ، والبناء ، له أيضاً قضاياه . وهو يحمل معه منازعاته .

وبسبب واقع هو أن الابداع الجمالي يتم على صعيد من الوعي

الواضح ، وايضاً بسبب واقع هو أن النظرية تتدخل عن وعي في الابداع ، عن هذا تنتج نتيجة . فالبدع والنظري يتعرضان لاغراء السهولة . ويستنتجان من المبادئ المسلّم بها ومن النتائج المكتسبة ، بعض المخططات ، ويتعرضان للبقاء في الوعي الذي تم من قبل اكتسابه ، بدلا من النفوذ الى المحتوى الحي ، وهما ينطلقان من المكتسب ، من الصياغة المصوغة فعلا ، يعني ينطلقان من شكل بدلا من انطلقهما من محتوى . وهكذا يتعرضان للانطلاق من التجريد ، من المدرك ، بدلا من الانطلاق من الحياة للعودة الى الحياة ( الى المباشر ، الى التلقائي ) وأهم خطر على الأشكال الجديدة في الفن يوجد - اذن - في التخطيطية Schématisme . وعن السبب الواقعي وهو أن الفن يجاهد للتعبير عن العلاقات الاجتماعية يمكن ان ينتج بعض الاهمال فيما يتعلق بحياة الأفراد ووجودهم « النفساني » - البسيكولوجي - ( راجع في هذا الموضوع مجلة الأدب السوفييتي سنة ١٩٥٠ العدد ٦ ص ١٥٩ ) وكذلك فواقع أن الفن يجب أن يخدم نضال البروليتاريا وبناء الاشتراكية قد وضع الانفعال الجمالي الخالص ، في المرتبة الثانية ، ولكن ليس ثمة هنا أية مسألة « عميقة » مستعصية ، ولا أي تناقض غير ممكن الحل ، فالقصة الواقعية ، مثلا ، لا تغدو واقعية حقاً الا حين تلتقط الحياة الفردية - الاهواء ، والاحاسيس ، والأعمال - عند أفراد نموذجيين . أما الجمع بين الفعلية السياسية والانفعال الجمالي الخالص ، فهو اليوم ، على وجه التحديد الهدف الواعي « للمدرسة » الواقعية كلها ، اذا كان بوسعنا الحديث هنا عن « مدرسة » ...

والواقع أن هذه المسألة الأخيرة تعود لتندرج في المسألة السابقة : مسألة تأخر الوعي والاهمال ، فيما يختص بحياة الناس جميعها ، أو الفصل بين الفعلية والانفعال ، وبكلمة واحدة : التخطيطية ، انما تنتج عن تأخر الوعي . ويكون هذا تماماً بقدر ما

ينطلق المؤلف من « المدركات » ، ومن المخططات الواعية ولكن المجردة . هكذا تطرح المسائل الجديدة ، ومن بينها مسائل «البطل» و«النموذج» والمواقف « النموذجية » ومسائل الاسلوب التي تفيض عن حدود كتيبنا هذا (١) .

واسهامنا هذا « في علم الجمال » لا يزعم لنفسه حل هذه المسائل ، وانما يريد ان يضعها ، بكل ما فيها من قوة .

- انتهى -

---

(١) في مسألة النموذج ، راجع مالكوف - المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي للاتحاد السوفياتي : « ان النموذجي ، كما تفهمه المركزية اللينينية ، ليس بأي حال من الاحوال نوعا من المثلل الاحصائي . ان النموذجي يطابق جوهر الظاهرة التاريخية والاجتماعية الحية » .

مكتبة  
BIBLIOTHECA  
مكتبة  
مكتبة

ماو تسي تونغ

# في النشاط العملي

الارتباط بين المعارف والعمل

الارتباط بين النظرية والعمل

مع مقدمة للفيلسوف الصيني

فان يو لانج

ترجمة: محمد عيتاني

من رابطة الكتاب العرب في لبنان

الكتاب الاول من سلسلة الكتب الشعبية الشهيرة التي تصدرها

دارالمعجم العربي

بيروت

شارع بشاره الخوري - بناية وقف بزمارة

ص.ب ٣٣٦٩ تلفون ٢٣٠٢٤

الثن ٥٠ قرشاً لبنانياً أو ما يعادلها



روجيه غارودي

# النظرية المادية في المعرفة

الجزء الاول

ترجمة

محمد عيتاني

من رابطة الكتاب العرب



اطلبوا من جميع المكتبات ، قصة الكاتب البرازيلي الشهير :

جورج أمادو

## دروب الجوع

---

الثنى ٢٠٠ قرشاً لبنانياً أو ما يعادلها

# المعجم

تأليفه لغوية علمية فنية مصورة

تأليف

عبدالله السلاوي



اعيد طبع القسم الاول اتيق الورق مصورا ، ويصدر في  
اوائل تشرين الاول .

\* \* \*

ويصدر القسم الثالث في اواخر تشرين الثاني ١٩٥٤

المراجعة :

دار المعجم العربي  
بيروت

شارع بشاره الخوري - بناية وقف بزمار

ص. ب ٣٣٦٩      تلفون ٢٣٠٢٤



منشورات  
دار المعجيم العربي  
بيروت



شارع بشاره الخوري - بناية وقف بزمار

تلفون ٢٣٠٢٤

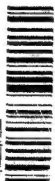
ص.ب. ٣٣٦٩

ماو تسي تونغ	في النشاط العملي
جان مرسين	بابلو نيرودا
سيباو تسيير	ارضهم ... كسبوها
تشاكوفسكي	نحن في دروب الشمس
غارسينا لور	عرس الدم
جورج اماد	دروب الجوع

( قيد الطبع )

الرجال	الرجال والرجال
النظرية المادية في المعرفة (الجزء الاول)	النظرية المادية في المعرفة (الجزء الاول)
جمال الدين الافغاني	جمال الدين الافغاني
معارج الامل	معارج الامل

Bibliotheca Alexandrina



0208693

التمن ٢٠٠ قرشاً لبنانياً أو ما يعادل